

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ÁGATA ROSALINA ERHART

**RECONCILIAÇÃO COM AS MEMÓRIAS POR MEIO DA FABULAÇÃO: UMA
ANÁLISE DE *VERMELHO AMARGO*, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS**

CURITIBA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ÁGATA ROSALINA ERHART

**RECONCILIAÇÃO COM AS MEMÓRIAS POR MEIO DA FABULAÇÃO: UMA
ANÁLISE DE *VERMELHO AMARGO*, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Raquel Illescas Bueno

CURITIBA

2017

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA.....	18
2.1 O pacto autobiográfico	20
2.2 O domínio autobiográfico	24
2.3 Algumas ponderações necessárias	27
2.4 Autobiografia na ficção, ficção na autobiografia ou nenhuma das anteriores?	31
3 FICÇÃO: O (IN) VERIFICÁVEL E A ÉTICA DA VERDADE.....	33
4 OBSERVAÇÕES SOBRE MEMÓRIA	41
4.1 Algumas contribuições da filosofia grega	41
4.2 O tempo é portal para a memória	46
5 RECORDAR É TAMBÉM RECRIAR O PASSADO.....	51
5.1 Orfandade: a falta que sobra	54
5.2 Paternidade: ainda que perto, distante	66
5.3 Fraternidade: enlaces e desenlaces	74
5.4 O tomate	83
5.5 As figuras de linguagem em Vermelho amargo	94
5.5.1 Metáforas	94
5.5.2 Antíteses	101
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Erhart, Ágata Rosalina
Análise de *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos Queirós /
Ágata Rosalina Erhart – Curitiba, 2017.
116 f.; 29 cm.

Orientadora: Raquel Illescas Bueno
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Queirós, Bartolomeu Campos, 1949-. 2. Literatura brasileira.
3. Ficção brasileira. 4. Memória na literatura. I. Título.

CDD 869.3



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Ágata Rosalina Erhart** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Raquel Illescas Bueno, Presidente, Milena Ribeiro Martins e Waltencir Alves de Oliveira arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação **“Reconciliação com as Memórias por Meio da Fabricação: Uma análise de *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós”**. Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Raquel Illescas Bueno (Presidente)		APROVADA
Dra. Milena Ribeiro Martins		APROVADA
Dr. Waltencir Alves de Oliveira		APROVADA

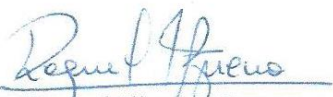
Curitiba, 26 de junho de 2017.

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Figueiredo Silva
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata octingentésima décima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **Ágata Rosalina Erhart**. No dia vinte e seis de junho de dois mil e dezessete, às catorze e horas, na sala 1013 no 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Raquel Ilescas Bueno, Presidente, Milena Ribeiro Martins e Waltencir Alves de Oliveira designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada **“Reconciliação com as Memórias por Meio da Fabulação: Uma Análise de *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos Queirós** apresentada por **Ágata Rosalina Erhart**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Raquel Ilescas Bueno retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no vinte e seis de junho de dois mil e dezessete.


Dra. Raquel Ilescas Bueno


Dra. Milena Ribeiro Martins


Dr. Waltencir Alves de Oliveira


Ágata Rosalina Erhart

Dedico esta dissertação aos meus pais, Sandra e João, por me terem estimulado à leitura desde meus primeiros anos de vida e por terem, pacientemente, me ensinado a comer tomate.

A vocês, minha gratidão e admiração.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Raquel Illescas Bueno, pelas inestimáveis e precisas contribuições e, principalmente, pela paciência.

À professora Noemi Perdigão que ampliou meus conhecimentos em literatura brasileira, na graduação, e desde aquela época vem sendo um exemplo de pessoa e pesquisadora: muito obrigada por me estender a mão quando eu pensava que não conseguiria superar uma das etapas mais difíceis do trabalho.

À professora Luciana Pereira da Silva, por ter dito as palavras certas no momento certo e me ajudado a reconhecer, no sentido de constatar novamente, as minhas potencialidades.

Aos professores Patrícia da Silva Cardoso e Waltencir Alves de Oliveira pelos valiosos apontamentos realizados na banca de qualificação.

Ao colega Rafael Ceolin Brito, pela contribuição na área da botânica.

À Capes pela bolsa concedida no primeiro ano de programa, a qual representou um importante incentivo e me oportunizou experiências fundamentais como pós-graduanda, professora e cidadã do mundo. Fica o desejo de que muitos estudantes ainda possam usufruir desse investimento, apesar das recentes adversidades que nosso país vem enfrentando, as quais infelizmente afetam, também, a pesquisa brasileira.

Certamente, eu não poderia deixar de agradecer aos meus queridos colegas de profissão, amigos e familiares pelo estímulo e compreensão, especialmente nas diversas ocasiões em que me fiz ausente, ou quando precisei renovar minhas motivações.

Obrigada mãe, obrigada pai pelo incondicional suporte, não só no mestrado, desde sempre em minha vida estudantil, durante a graduação e, agora, na pós-graduação. Trabalhar e estudar é um desafio, mas com o auxílio de vocês foi muito mais fácil.

Ao Rodrigo, por ouvir minhas ideias, ler trechos do trabalho, compartilhar sua sincera opinião, mas, especialmente, por ter compreendido meus tropeços, nessa travessia, e por não ter me deixado cair.

Agradeço a todos não citados nominalmente que direta ou indiretamente contribuíram com a escrita desta dissertação.

“Recordar: Do latim *re-cordis*, voltar a passar pelo coração.”

Eduardo Galeano

RESUMO

Nesta dissertação apresentamos um estudo da novela *Vermelho amargo*, última obra escrita pelo autor mineiro Bartolomeu Campos de Queirós. No início do trabalho, intentamos demonstrar a importância do escritor no cenário contemporâneo da literatura escrita em língua portuguesa, e também sua influência como formador de leitores. Em seguida, nos dedicamos a um debate em torno da natureza autobiográfica deste livro respaldados nos estudos de Philippe Lejeune (2008), e também abordamos a relevância da construção da imagem autoral, perpetrada pelos próprios escritores, mas, fundamentalmente, pelos vários discursos circundantes à esfera literária. Estabelecemos a representação da memória como aspecto central de análise do enredo. Para tanto, nos inspiramos em parte na tese do filósofo Paul Ricoeur (2007) a respeito da memória como aparato histórico-social de construção da realidade. Além disso, buscamos averiguar como o narrador-personagem expressa um processo de reconciliação com seu passado, e de autoconhecimento, através da manifestação verbal e inventiva de suas lembranças. Analisamos de que forma a palavra poética é empregada para uma reelaboração do passado, visto que partimos do pressuposto, assumido por Queirós, em seu fazer literário, e pelo personagem principal, de que ficção e memória são indissociáveis.

Palavras-chave: Memória. Bartolomeu Campos de Queirós. Literatura brasileira.

ABSTRACT

In this dissertation we present a study of the novel *Vermelho amargo*, the last book written by the Brazilian author Bartolomeu Campos de Queirós. At the beginning of the analysis, we aimed to demonstrate the importance of the writer in the contemporary scenario of the literature written in Portuguese language, and his influence as a reading promoter. As a further development, we focused on a debate around the autobiographical nature of this book, supported by the studies of Philippe Lejeune (2008). We also broached the relevance of the construction of the author image, performed by the writers themselves, but fundamentally by the diverse discourses surrounding to the scope of literature. Moreover, we established the representation of memory as the central aspect of the plot analysis. To that end, we were inspired in part by the philosopher Paul Ricoeur's (2007) thesis regarding memory as a historical-social apparatus of reality construction. In addition, we sought to ascertain how the first-person narrator expresses a process of both reconciliation with his past and self-knowledge through the verbal and inventive narration of his memories. We analyzed how the poetic language is used for a recomposition of the past, since we appropriated Queirós' assumption in his literary work, and the belief of the main character, of which fiction and memory are inseparable.

Key-words: Memory. Bartolomeu Campos de Queirós. Brazilian literature.

1 INTRODUÇÃO

A memória pessoal, dentre os diversos recursos de criação literária, parece ser um dos mais espontâneos. Muitos escritores sentem-se impelidos a escreverem quando um acontecimento passado, recente ou longínquo, apresenta potencialidade para ser transformado em um livro. Especialmente nos gêneros memorialísticos, como as autobiografias, as emoções e experiências vividas pelos autores transformam-se em matéria-prima para a escrita. Provavelmente, essa memória também compõe o processo criativo de boa parte de outros gêneros da literatura, mesmo aqueles cujo parentesco com modalidades mais subjetivas da escrita não seja tão evidente. Entretanto, na memorialística, esse elemento parece ser o principal, pois, para os autores vinculados a ela, os conteúdos íntimos direcionam a construção de um objeto estético, configurando-se como sua essência.

Algumas obras e autores brasileiros representativos dessa esfera literária, nos séculos XIX e XX, são elencados e analisados no artigo “Sobre a tradição da escrita de memórias no Brasil”, de Sheila Dias Maciel. De acordo com a pesquisadora, Visconde de Taunay pode ser considerado o pioneiro do gênero, no Brasil. Depois dele, outros autores icônicos, como Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e Jorge Amado publicaram obras memorialísticas, cada um seguindo um estilo próprio mas que, ao serem estudadas comparativamente, denotam a formação de um conjunto de ficções de mesmo teor. Indispensável também citarmos autores que alcançaram menor projeção no momento em que produziam, como Carolina Maria de Jesus, cujas obras, mais recentemente estudadas, apontam uma produção de qualidade de caráter também memorialístico.

Em uma pesquisa despretensiosa por outros trabalhos acadêmicos que abordam a memória, percebemos que essa temática vincula-se estreitamente ao campo das “ficções de si”, isto é, obras em que o próprio autor se coloca, de algum modo, na narrativa. Aliás, constatamos que a quantidade de artigos, ensaios, dissertações e teses com esse conteúdo é bastante expressiva. Alguns livros lançados nos últimos quinze anos, como *José*, de Rubem Fonseca, e *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, são apenas dois exemplos de obras nas quais a memória autoral e as experiências individuais dos autores exercem um papel elementar na construção da narrativa. Nessa mesma esteira, encontra-se o autor mineiro Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012) com a novela autobiográfica *Vermelho amargo* (2011b), na

qual o narrador em primeira pessoa divide com os leitores várias recordações comoventes acerca de sua infância.

Um conflito familiar caracteriza-se como mote para a prosa repleta de um lirismo ao mesmo tempo delicado e implacável, cujo enredo, à medida em que vai sendo decifrado, nos apresenta uma infância comum, porém dolorida, e uma vida adulta indelevelmente marcada pela constatação da inevitabilidade de fatos que vão de encontro às expectativas, sonhos e necessidades emocionais próprias dos primeiros anos.

A morte da mãe, a incorporação da madrasta ao núcleo familiar e a falta de atenção do pai configuram a crise vivenciada por essa criança. Fruto recorrente nas refeições desses indivíduos, o tomate, devido a sua coloração expressiva e ao poder de disparar comparações entre o passado e o presente, torna-se símbolo de uma infância conturbada.

Dar voz às histórias que pulsam em sua memória, contá-las, recontá-las, reinventá-las por meio da palavra, denominar e caracterizar fatos, sentimentos, pessoas, utilizar a linguagem verbal em toda sua potencialidade poética: é isso o que faz o narrador de *Vermelho amargo*. Ao tecer essa trama, ele de certo modo reencontra-se com seu passado, compreende-o melhor. Nesse sentido, há uma reconciliação: durante esse percurso de revisitação, ele pode conciliar novamente (porque as lembranças relatadas são aquelas que reincidem constantemente na memória) o que passou, o que está sendo, o que virá. Ele concilia os eus da infância e da maturidade, porém, de forma mais sábia, como ele mesmo afirma no início da narrativa, tornando possível uma visão diferente sobre a própria história. Inclusive, o protagonista avalia que, durante a infância, apesar de toda a complexidade de seus sentimentos e pensamentos, ele estava limitado para expressá-los, visto que possuía um vocabulário escasso e também, naturalmente, uma visão ainda ingênua da vida:

Eu desconhecia a extensão do mundo. Minhas palavras minguadas não explicavam minha descrença na esperança. Eu possuía, oculto em mim, também o que eu não sabia dizer. Trazia de cor e decifradas algumas palavras: aturdido, suspeito, profundo, deserto, promessa, solidão e um amor condenado a minguar pelo exílio. Cobiçava conhecer mais palavras para nomear o incômodo perpétuo instalado pela dor. (QUEIRÓS, 2011b, p. 58)

Essa tão almejada capacidade de “saber dizer” já significava, na mocidade, uma oportunidade de conhecimento de si mesmo, um verdadeiro instrumento de

libertação e conscientização, capaz de amenizar persistentes aflições provindas de outrora.

Mesmo não sendo um autor conhecido pelo grande público, Queirós recebeu em vida, e continua recebendo *post mortem*, destaque da crítica especializada pelas obras altamente recomendáveis ao público infantojuvenil, um dos fatos que parece tê-los vinculado (obras e autor), de modo sólido, ao rol de produções literárias para crianças e adolescentes. Geralmente afirma-se, porém, que o último livro do escritor representa a quebra desse paradigma: *Vermelho amargo* é frequentemente citado como sendo sua única obra ficcional para adultos. Contudo, quando era indagado se escrevia para crianças ou para adultos, o escritor costumava responder que gostaria que sua obra pudesse ser lida por todos, como afirmou em uma entrevista ao periódico *Getúlio*, em 2009:

A Henriqueta Lisboa me ensinou: “A natureza é muito sábia: conhece a hora de florescer, de dar o fruto, de amadurecer; sabe a época da chuva e da seca. A natureza divide o tempo em estações. E com toda essa sabedoria nunca fez uma árvore para criança e outra árvore para adulto; nem fez um sol para criança e outro sol para adulto. Se quisermos ser um pouquinho sábios, então não teremos literatura para criança e literatura para adulto. Ou é literatura ou não é”. Essa fala me marcou profundamente. E sempre procurei fazer um texto sem fronteira, uma literatura na qual a criança também possa entrar; como o adulto. (QUEIRÓS, 2009, p. 56)

Publicada em 2011, ano anterior ao falecimento de Queirós, a novela atraiu a atenção de críticos e estudiosos. Inclusive, alguns veículos midiáticos também cobriram o lançamento do livro e sua repercussão com premiações e reconhecimentos póstumos. Geralmente, esses textos trazem comentários sobre a consolidada trajetória de Bartolomeu na literatura e enaltecem as habilidades de escrita do autor. Nos últimos anos, a narrativa também foi adaptada para a linguagem teatral, sendo transformada em um espetáculo homônimo¹. Em boa parte dos registros escritos ou em vídeo, desenvolvidos por veículos jornalísticos de projeção nacional ou independentes, o elemento memória na maioria das vezes é, ao menos, citado, e não

¹ O grupo teatral Cia. Aberta encena o espetáculo “Vermelho amargo” desde 2013. A peça possui um *blog*, no qual se podem acessar informações sobre a produção: <<https://goo.gl/AqIHrO>>. Nesta reportagem, descobrimos que uma atriz conceituada, Vera Holtz, ajudou a companhia na criação do espetáculo: <<http://goo.gl/1w2XEh>>. Outro material interessante sobre essa montagem teatral foi publicado no site do Movimento Brasil Literário, que teve Bartolomeu Campos de Queirós como um de seus fundadores: <<https://goo.gl/WBnAqA>>.

se ignora a relação dos acontecimentos do enredo com a biografia do escritor². Sendo assim, consideramos evidente a conexão de *Vermelho amargo* com a memorialística e imperativo um estudo acadêmico aprofundado dessa obra, levando em consideração, também, alguns livros anteriores na bibliografia do escritor e o que se publicou do livro em questão, e sobre ele, em todas as esferas sociais.

Bartolomeu Campos de Queirós foi, além de um mestre da palavra, um ser social atuante, pois circulou com desenvoltura por diversas áreas no campo das humanidades. Na juventude, cursou filosofia e, alguns anos depois, estudou pedagogia no Instituto Nacional Pedagógico de Paris. Curiosamente, seu primeiro livro, *O peixe e o pássaro*, foi escrito nesse período de sua vida, como um refúgio para os momentos de solidão e de saudade. Somente anos mais tarde, em 1974, a obra foi publicada, quando o autor estava novamente no Brasil.

Outro exemplo de sua postura engajada refere-se ao “Manifesto por um Brasil Literário” escrito por ele em 2009, para lançamento de um movimento homônimo. Nesse texto, o escritor enfatiza a importância da palavra para além da função utilitária, enaltecendo sua dimensão criativa, filosófica e, principalmente, democrática. Bartolomeu, inclusive, explicou, durante sua participação no “Paiol Literário”³, que esse movimento acontece de forma independente e é composto por pessoas que, assim como ele e como os outros idealizadores, são entusiastas da leitura literária. Ainda, o autor mineiro defendia que a literatura, além de estar presente na escola, deve ser cultivada em todos os espaços sociais, sendo constantemente estimulada entre os mais jovens, visto que sua natureza coaduna-se ao universo infantojuvenil.

Defensor assíduo da palavra escrita como um dos instrumentos que propiciam a participação cidadã dos indivíduos, Bartolomeu trabalhou durante muitos anos em instituições governamentais relacionadas à educação e à arte, e sua faceta de educador ficou mais conhecida devido a essa contribuição. Além de dedicar-se às necessidades e direitos dos educandos, ele demonstrava profundo interesse pela formação de professores. Ademais, o processo de aprendizagem, fosse ele informal,

² Neste vídeo, produzido pela editora Cosac Naify, Bartolomeu explica, brevemente, o processo de criação da novela, citando o elemento memória: <<https://goo.gl/7LjHgG>>. O “Estadão” foi um dos jornais que publicou uma resenha crítica na época do lançamento do livro: <<https://goo.gl/VdkTkN>>, assim como a revista “Carta Capital” e o jornal “Folha de S. Paulo” (cf. Referências bibliográficas).

³ O jornal curitibano “Rascunho” promoveu este evento em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e outras entidades privadas, na capital paranaense. No dia 7 de junho de 2011, Bartolomeu Campos de Queirós falou para o público que foi assisti-lo no Teatro Paiol. Sua fala está disponível no website do periódico: <<https://goo.gl/q7LiWk>>.

a partir do exemplo dos pais e dos avós, ou formal, no ambiente escolar, foi abordado em obras ficcionais como *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* e em ensaios sobre o assunto, como “Foram muitos, os professores”.

Mais ao fim da vida, o escritor admitiu ter se distanciado do universo pedagógico e demonstrava até mesmo uma certa descrença com o sistema educacional da forma em que estava (e ainda está) posto. Inclusive, o próprio fato de ter-se engajado no *Movimento por um Brasil Literário* e a arguição realizada no “Manifesto” denunciam as deficiências concernentes às políticas públicas e o reconhecimento da precariedade social no que tange ao abandono paulatino da prática de leitura literária em nossa sociedade: “A leitura literária é um direito de todos e que ainda não está escrito.” (QUEIRÓS, 2009, p. 2)

Na mesma oportunidade, no “Paio Literário”, o autor expressou seu desagrado com o ritmo de vida cada vez mais acelerado e a crescente valorização dos estímulos visuais e sonoros em detrimento da leitura de materiais escritos, na contemporaneidade. Longe de defender um conservadorismo intransigente, pois Bartolomeu não se mostrava reacionário diante das transformações, compreendemos que ele buscava nos atentar para as possíveis limitações no pensamento crítico, na criatividade e no autoconhecimento. Os fenômenos contemporâneos, como a incorporação da televisão e outras tecnologias em nosso cotidiano, nitidamente preocupavam o autor caso se tornassem barreiras para uma vida plena de afetividade, lirismo, equidade social e intelectual: “Vivemos em uma sociedade em que o silêncio está interdito. As pessoas falam o tempo inteiro. Você entra no aeroporto e a tevê está ligada o tempo inteiro. (...) Tem uma música tocando no elevador, (...) Tem pessoas com três celulares.” (QUEIRÓS, 2011a). Bartolomeu ainda valorizava, e certamente desejava despertar essa perspectiva em seus leitores mais jovens, os silêncios, as faltas, o tempo alongado e propício às reflexões e contemplações, elementos pouco condizentes com a rapidez oferecida e exigida no século XXI.

Tais questões permearam o estilo da escrita de Queirós. O zelo dispendido por ele no trato com a palavra remete-nos à famosa comparação feita por Graciliano Ramos entre os ofícios do escritor e da lavadeira: ambos precisam repetir algumas vezes o mesmo processo, para que o resultado final seja excelente. Percebemos em seus livros que Bartolomeu escolhia cuidadosamente cada palavra, estendendo sua atenção também à sintaxe. Mesmo conhecendo profundamente a norma padrão da linguagem, ele sabia que subvertê-la, desde que propositadamente, com diligência e

sensibilidade, poderia causar efeitos estéticos interessantes. O escritor revelou, para o jornal *Rascunho*, que não tinha o costume de ler o que escrevia depois que seus textos eram publicados, pois isso certamente o deixaria com vontade de modificar trechos: “Não leio nada porque vou querer escrever de novo, porque já sou outro. A literatura tem uma capacidade tão grande de nos renovar que o texto que escrevi ontem não me serve para o hoje.”. (QUEIRÓS, 2011a).

Nos livros escritos ao longo de sua carreira, Queirós abordou temáticas diversas como a infância, a família, a fé, o ciclo da vida, a imaginação e, em especial, a memória. Essa última era-lhe especialmente cara. Inclusive, o escritor mineiro costumava expor sua visão sobre o tema sempre que podia, nas entrevistas. A memória significava, para ele, o espaço da fantasia. De acordo com o autor, ao movimentar suas lembranças no ato de escrever, era inevitável, ao mesmo tempo, que as estivesse, de certo modo, (re) criando. Memória e imaginação, portanto, andam lado a lado no universo queiroseano.

Essa concepção também foi mote para a construção do livro *O olho de vidro do meu avô*, publicado em 2004. Na estória, o narrador transporta-se para a época em que era um menino e conta as experiências de infância permeadas pela presença de um olho artificial que, muito mais do que um substituto ao olho natural do avô materno, significava um intrigante elemento de conexão entre o real e o imaginado. Ao dizer que um olho de seu avô era frio e o outro era quente, o personagem expõe a condição paradoxal em que a imaginação pode nos colocar. O olho de vidro representa o olho frio, oferece uma limitação ao avô, visto que artificial, cego; porém, propicia-lhe desenvolver habilidades nas quais não precisa da visão. Assim é também a memória: provoca-nos a direcionar nosso olhar aos momentos do passado e nos impele a ficcionalizar, deliberadamente ou não, os fatos vividos, na medida em que deles nos lembramos. Assim, quando são contadas, as lembranças adquirem aspecto diferenciado da vivência em si; o ato de narrá-las carrega em si a possibilidade de se recriar as experiências, de se renovar o olhar acerca do que já passou. Bartolomeu aproveitou as possíveis distorções resultantes do processo recordativo, pois longe de fragilizarem, elas potencializaram sua literatura. “A memória é o nosso grande lugar. Na memória tem tanto o que vivi quanto o que sonhei ter vivido. Não acredito em

memória pura. Toda memória é ficcional. É um pedaço da memória com mais um pedaço da fantasia.” (QUEIRÓS, 2011a)⁴

Outra peculiaridade da escrita do educador mineiro reside na estreita relação entre sua autobiografia e suas obras. Além de a memória servir como fonte de inspiração (o que por si só já denota a natureza autobiográfica), personagens e enredos de diversas histórias confundem-se com fatos conhecidos da vida do escritor, revelados por ele mesmo. O leitor incauto de apenas uma obra provavelmente não perceberá a intimidade entre biografia e ficção; contudo, o conhecimento de diversos textos do autor leva à percepção de que alguns personagens se repetem e somente isso, sem as informações biográficas, já delinea um padrão e instiga o leitor curioso a descobrir mais.

Ao seguirmos essas pistas ficcionais, descobrimos que ali foram evocados fatos reais que o autor diversas vezes expusera em vida, acessíveis em materiais extraliterários. Alguns exemplos são a doença da mãe e seu precoce falecimento; as viagens do pai caminhoneiro; o avô que ganhou na loteria e, depois disso, dedicou-se à escrita dos acontecimentos de sua comunidade nas paredes de casa; os irmãos e a infância ao mesmo tempo feliz e turbulenta; o outro avô com seu olho de vidro. Evidentemente, para apreciar os livros, não é necessário que o leitor conheça de antemão e nem procure saber sobre a biografia de Queirós. Contudo, a inclusão recorrente de pessoas e eventos reais na trama ficcional certamente impele os admiradores e estudiosos de suas obras a investigarem a influência da biografia do autor visto que tais elementos são parte constitutiva de sua estética.

No segundo capítulo desta dissertação, empreenderemos uma análise dos efeitos gerados pela inserção de fatos autobiográficos na ficção queiroseana. Para tanto, embasaremos-nos nas discussões propostas por Lejeune (2008), sobre as quais discorreremos na continuidade desta dissertação. Em resumo, o teórico francês propõe uma categorização de obras de cunho autobiográfico partindo do seu conceito de “pacto autobiográfico”, cujo critério principal reside na identidade entre narrador, autor e personagem. Então, ele analisa algumas obras a fim de delinear um caminho para a compreensão estrutural desses gêneros.

⁴ Importante mencionarmos que a ideia de que realidade e ficção associam-se não é recente. Já na Antiguidade, Aristóteles, no ensaio “Da memória e reminiscência”, presente na coleção *Parva Naturalia*, apontava a relação entre imaginação e realidade como dois modos de conhecimento.

Algumas reflexões acerca dos conceitos de ficção, verdade e mentira serão desenvolvidas a partir da contribuição tanto do pensamento filosófico, presente em artigos escritos pelos professores Schüler e Pimenta Neto, quanto pela discussão voltada à teoria literária, de Saer. Nesse capítulo terceiro, pretendemos investigar qual é o discurso de Bartolomeu acerca desse âmbito e preparar o terreno para que, na análise detalhada de *Vermelho amargo*, possamos compreender de que modo essas noções são movimentadas, tensionadas na elaboração do enredo e na caracterização do narrador-personagem.

Outro aporte teórico no qual nos apoiaremos refere-se às discussões propostas por Ricouer (2007) no capítulo “Memória e imaginação”. Na quarta seção deste trabalho, estudaremos essa referência tomando-a como uma fonte de provocações à leitura crítica do elemento memória, como apresentado no livro em análise. É preciso compreender que, nesse ensaio, o autor faz referências a diversos pensadores pertencentes a épocas e escolas muito diversas entre si, as quais, para serem plenamente compreendidas e mobilizadas em um trabalho acadêmico, necessitariam ser os únicos objetos de uma dissertação, devido à complexidade teórica, e exigiriam um conhecimento prévio profundo do campo filosófico por parte do acadêmico. Este não é nosso enfoque; portanto, consideramos mais adequado que as proposições de Ricouer exerçam o papel de disparadoras de perguntas cruciais para uma análise aprofundada da obra de Queirós, com o bônus de resgatarem um teor filosófico, muito apreciado pelo escritor mineiro, e que também compõe os eventos do enredo.

No quinto capítulo, realizaremos o diálogo entre obra e fundamentação teórica. Analisaremos como os conceitos de tempo, presença e ausência, evocação e busca ativa, postulados por Ricoeur, interferem na representação da memória, empreendida pelo escritor, na narrativa. Além disso, pretendemos compreender como o emprego de figuras de linguagem e da linguagem poética, acrescidos da tensão entre fantasia e realidade, na obra, contribuem para o processo de reconciliação pelo qual o protagonista passa com seu passado. Em outros termos, propomos uma leitura cujo enfoque recai nessa espécie de catarse que o personagem principal realiza, ao longo da trama, ao narrar suas memórias. Acreditamos que, por meio do exercício tanto da linguagem, quanto da imaginação, ele vai atenuando suas angústias, vai compreendendo melhor os acontecimentos de sua infância; a liberdade de relatar uma época pretérita de sua vida sem compromisso com a verdade, mas sim com a

imaginação, alça-o a uma posição de contemplação e aceitação de sua história individual.

A dissertação será encerrada com a sexta seção, destinada às nossas considerações finais.

2 LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA

Os seres humanos sempre entrelaçaram ficção e realidade nos projetos e sonhos que cultivam, na esperança por tempos vindouros melhores ou na rememoração de épocas findadas. Nos é inerente essa característica de construirmos narrativas em torno do que aconteceu e do que não aconteceu. Portanto, ao desfrutar do presente, ao idealizar um futuro para si ou ao retomar o passado, cada indivíduo está elaborando, mesmo inconscientemente, uma narrativa de sua trajetória, a qual estará mais ou menos contagiada pelo pensamento inventivo.

São muitas as formas que uma história de caráter autobiográfico pode ter e, nesse ponto, as visões do que é real e do que é inventado tornam-se ainda mais imprecisas. Desde os anos 1970, o francês Philippe Lejeune (2008) dedica-se a compreender as nuances de textos autobiográficos. Investigaremos as proposições do crítico de modo a nortear nosso estudo sobre a obra *Vermelho amargo*, no que tange à relação dessa narrativa com o domínio das autobiografias.

Sabemos que Bartolomeu Campos de Queirós escreveu vários livros com viés autobiográfico, como *O olho de vidro do meu avô* e *Por parte de pai*. Além disso, ele costumava expor abertamente em eventos, entrevistas e ensaios diversos acontecimentos de sua vida, especialmente os ocorridos na infância. Esse hábito configurou-se uma interessante ponte entre ele, seus livros, público leitor e crítica especializada. Os relatos sobre sua família e suas opiniões pessoais sobre arte e sociedade passaram a representar um material extra de leitura, o qual abre novas possibilidades de compreensão da ficção escrita por ele.

A influência do autor, enquanto indivíduo social, na repercussão de sua obra foi discutida por Lejeune (2008) no capítulo “A imagem do autor na mídia”. Baseando-se no contexto francês, ele analisa de que maneira os meios de informação como rádio e televisão passaram a ser ferramentas cruciais para o “encontro” entre leitores (e até não-leitores) e escritores, a partir dos anos 1950, somando-se às tradicionais entrevistas escritas. O teórico examina o roteiro de um programa televisivo em especial, o *Apostrophes*, apresentando uma perspectiva crítica com relação ao modo como os livros e literatos são apresentados à audiência. Segundo ele, as entrevistas seriam conduzidas de maneira espetacularizada, valorizando-se muito mais a construção de uma figura do escritor, como um personagem, do que a discussão sobre literatura em si. Outra crítica refere-se à vinculação forçada dos aspectos biográficos

desses escritores ao conteúdo de suas obras: “A tendência fatal desse gênero de espetáculo é impor a todos os textos uma leitura mais ou menos autobiográfica: antes mesmo que o autor tenha aberto a boca, sua presença física já se configura como uma confissão.”. (LEUJEUNE, 2008, p. 198).

A respeito do contexto brasileiro, sabemos da escassez de programações televisivas ou radiofônicas dedicadas somente à arte literária. Ocasionalmente, programas de variedades cedem espaço a autores já consagrados ou àqueles que ainda possuem pouca projeção, mas passaram a ter vendas expressivas de alguma publicação. Contudo, os espaços de mídia digital parecem bastante profícuos à divulgação do trabalho dos escritores, especialmente os *blogs* e *sites* especializados, mantidos, na maior parte das vezes, por amantes da literatura, sem formação acadêmica, como afirma o jornalista Raphael Montes, no artigo “Escritores brasileiros”:

Hoje em dia, esses booktubers e blogueiros literários são verdadeiros formadores de opinião, essenciais na divulgação do livro nacional. Basta entrar numa livraria e ver, por exemplo, a quantidade significativa de pessoas que busca resenhas na internet antes de escolher qual livro levará para casa. (MONTES, 2016)

Endossando a tarefa dos *blogs* amadores, encontramos também alguns jornais e periódicos impressos que dedicam certo espaço ao universo da literatura. Dois exemplos são as colunas literárias presentes no *Caderno G* da Gazeta do Povo, o mais popular jornal da cidade de Curitiba e, na *Ilustríssima*, da Folha de S. Paulo. Além da recomendação e divulgação de livros, esses veículos muitas vezes também ajudam a valorizar a figura do autor. Relativamente a esse assunto, constata-se um crescimento no interesse por parte também da academia. Um exemplo é a dissertação *Escritores em cena: a construção midiática do autor na atualidade*, de 2014, no qual a estudiosa Nayara Marfim Gilaberte Bezerra dedicou-se à investigação de como as entrevistas realizadas com escritores contribuem, na contemporaneidade, para a construção da imagem do autor. Apesar de focar somente esse gênero jornalístico, ela reconhece que outros gêneros e a participação dos literatos em eventos influenciam nesse fenômeno.

Portanto, a opinião de Lejeune (2008) e a conjuntura brasileira nos inspiram a desempenhar algumas reflexões no que se refere à imagem de Bartolomeu Campos de Queirós nesses meios de comunicação. Em nossa introdução, já aludimos à

caracterização infantojuvenil dirigida às obras do escritor, e percebemos como há um sistema complexo de discursos que colaboram para disseminar as imagens tanto do escritor quanto de suas obras. Quando acessamos o conteúdo jornalístico sobre o mineiro, por exemplo, notamos que a visão de que ele pertence a um grupo de escritores infantojuvenis aplica-se nessa esfera, e o mesmo parece ocorrer no domínio da crítica literária. Em outras palavras, parece existir um consenso em algumas entrevistas escritas que consultamos em reiterarem o Bartolomeu escritor para crianças e, no que tange especificamente à obra *Vermelho amargo*, também se insiste em mencioná-la como sendo de teor autobiográfico.

Certamente, os discursos jornalístico e acadêmico concorrem para facultar categorizações a obras e escritores. Tanto a crítica especializada, composta em sua maioria por acadêmicos da literatura, quanto jornalistas e apreciadores leigos que executam sua tarefa em resenhas, ensaios e vídeos, desenvolvem e propagam valores e opiniões sobre determinadas personalidades, livros e correntes literárias.

Acreditamos, portanto, que a criação de perfis e classificações para escritores e sua literatura também ocorre no Brasil, talvez não exatamente como na França. A visão de jornalistas e estudiosos acaba sendo um parâmetro importante para a compreensão de livros e trajetórias literárias por parte de leitores comuns e também de outros especialistas. Não vemos esse fato como negativo, pois os trabalhos críticos de todas as naturezas são importantes para o estímulo à literatura; compete ao leitor avaliar, no contato que ele mesmo empreende com livros e escritores, se concorda ou não com os juízos apresentados em materiais midiáticos e/ou acadêmicos eventualmente consultados.

Isso posto, esclarecemos que para a análise da novela *Vermelho amargo*, no que tange a sua vinculação com a esfera autobiográfica, além de estudos teóricos acerca do assunto, também recorreremos a textos jornalísticos que complementem a compreensão da obra. Todavia, esses materiais serão aproveitados com discernimento a fim de evitarmos a armadilha evidenciada por Lejeune (2008), a qual seria considerarmos a novela, de antemão, como confissão de vida do autor.

2.1 O pacto autobiográfico

Philippe Lejeune (2008) vem se dedicando há pelo menos quatro décadas ao estudo do gênero autobiográfico. Um de seus ensaios mais famosos e polêmicos, “O

pacto autobiográfico”, publicado em 1975, recebeu críticas pelo modelo estruturalista de análise e caracterização das autobiografias. Inclusive, o próprio teórico revisitou suas reflexões, publicando em 1985 “O pacto autobiográfico (bis)” e em 2001 “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”. Conforme Jovita Maria Gerheim Noronha⁵ elucida na apresentação da coletânea com diversos textos do estudioso francês, com o passar do tempo, ele teve a oportunidade de flexibilizar suas hipóteses, ampliando conceituações e incorporando a elas as novidades dos diversos usos sociais da autobiografia.

Apesar de as primeiras postulações teóricas parecerem, de fato, dogmáticas em alguns pontos, como ele próprio admitiu, são importantes para uma compreensão inicial do gênero, pois a objetividade das conceituações foi essencial para nortear e fazer prosperar esse estudo, oriundo de um campo mutável e controverso. Assim, sem ignorarmos o amadurecimento da teoria, mas enfocando suas primeiras descobertas, verificaremos se a obra *Vermelho amargo* pode ser considerada ou não uma autobiografia. Neste subcapítulo, os conceitos mais antigos do estudioso serão confrontados com a narrativa queiroseana, abrindo-se espaço, na sequência, para algumas ponderações inspiradas nos estudos mais recentes.

Lejeune (2008) apresenta uma definição para o gênero “autobiografia” a partir da análise de um *corpus* composto por obras literárias europeias publicadas a partir de 1770. Segundo ele o gênero seria uma “(...) narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14). O teórico defende, então, que quatro critérios básicos sejam contemplados em um texto para que ele seja uma autobiografia. O texto precisa ser uma narrativa em prosa cujo assunto principal seja a vida de alguém; ainda, o autor precisa apresentar identidade com o narrador da história (ser identificado como o mesmo sujeito) e esse autor-narrador deverá ser o personagem principal que conta os fatos em retrospecto. Apesar de parecer simples caracterizar uma autobiografia a partir dos critérios expostos, o teórico admite que nem sempre eles são contemplados em sua totalidade e, também, podem ocorrer mesclando-se a outros modos de escrita (trechos da história em que são contados fatos presentes, tópicos sociais ou políticos complementando a história

⁵ NORONHA, J. M. G. Apresentação. In: LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 7-10. Cf. Referências bibliográficas.

individual). Entretanto, fundamental para que uma obra seja autobiografia é a identidade entre as figuras do autor e do narrador.

Cotejando esses preceitos com a estrutura narrativa, percebemos que alguns deles se aplicam à novela em estudo nesta dissertação. *Vermelho amargo* é uma obra narrativa em prosa cujo principal assunto é a vida do narrador. Os fatos são contados por ele mesmo em primeira pessoa, a partir de uma perspectiva em retrospecto. Contudo, as informações biográficas conhecidas sobre Queirós e aparentemente encontradas de modo ficcionalizado, na tessitura narrativa, são insuficientes para confirmarem a identidade entre narrador e autor. Aliás, outro critério importante na concepção de Lejeune (2008) não se realiza: a correspondência entre os nomes do protagonista e do autor; na história, o personagem central não é nomeado. Portanto, a identidade ocorre somente entre narrador e personagem principal. Sendo assim, nos deparamos com nosso problema teórico e, antes de iniciarmos uma discussão sobre ele, exploraremos os detalhes metodológicos desse parâmetro.

Evocando a teoria das vozes narrativas de Genette, Lejeune (2008, p. 16) lembra da diferença entre narração autodiegética e homodiegética. Em ambas, o narrador expressa-se em primeira pessoa mas, no primeiro caso, narrador e personagem principal coincidem e no segundo caso quem narra, apesar de participar da história, não é o personagem central. Ainda, o fato de o narrador-personagem principal poder expressar-se pelo uso da terceira pessoa nos remete à importante distinção entre a pessoa gramatical e o aspecto da pessoa gramatical. Em outros termos, uma autobiografia pode ser escrita a partir da voz narrativa de terceira pessoa, ganhando contornos de biografia; nesse caso, portanto, o aspecto seria de primeira pessoa. Ainda há a possibilidade de os autores misturarem duas pessoas gramaticais em uma mesma obra ou se utilizarem da segunda pessoa gramatical como procedimento para desenvolver “discursos do narrador endereçados ao personagem que foi, seja para reconfortá-lo quando está em uma situação difícil, seja para repudiá-lo ou passar-lhe um sermão.”. (LEJEUNE, 2008, p. 17) A partir dessa reflexão, o teórico justifica a necessidade de diferenciar a pessoa gramatical da identidade entre narrador-autor-personagem, visto que nem todos os textos autobiográficos ou biográficos apresentam os parâmetros clássicos de uso das pessoas gramaticais (primeira e terceira pessoas, respectivamente). Revisitando e reciclando as noções linguísticas de referência e enunciado propostas por Benveniste, Lejeune (2008) explora de que maneira se reconhece o “eu” da obra, fator importante para que o leitor

estabeleça ou não o pacto autobiográfico. Em linhas gerais, os pronomes pessoais são insuficientes para que se estabeleça a relação de identidade entre quem conta a história e quem a escreveu. Ler uma narrativa na primeira pessoa do singular, por exemplo, não significa que o autor está contando uma história que corresponde a sua vida. Devido a isso, o teórico francês advoga que o discurso literário autobiográfico é legitimado não pelo uso de um pronome em primeira pessoa, mas sim pelo **nome** próprio, denominação de uma pessoa real (o autor), o qual é ideal que conste no conteúdo da obra e na capa. Assim, o critério mais básico de uma autobiografia é que escritor e narrador-personagem tenham o mesmo nome; em casos em que essa identificação não é assumida pelo escritor, mas os leitores desconfiem, por quaisquer motivos, que a narrativa em questão aproxima-se de fatos biográficos, Lejeune (2008) defende que esses livros sejam classificados como “romances autobiográficos”. Assim, autobiografias passam a ser consideradas as obras em que o autor admite explicitamente sua identificação com narrador e personagem e os “romances autobiográficos” permitem elasticidade acerca desse critério.

Evidentemente, *Vermelho amargo* não apresenta essa premissa básica para ser uma autobiografia, pois o personagem principal, que também é o narrador, não possui nome, o que impede a identificação explícita entre narrador-personagem e autor. Além disso, não há indicação implícita no título, apresentação, sinopse ou qualquer outro paratexto que fundamente essa categorização. É curioso, todavia, que Bartolomeu Campos de Queirós, como fez em obras anteriores, tenha incluído nesse livro acontecimentos de sua vida, mas sem explicitar a relação entre o vivido e o criado. Sobre esse aspecto em quatro publicações⁶ de Queirós, incluindo-se a novela em questão, Oliveira (2015, p. 5) também concluiu que, a partir da primeira conceituação proposta por Lejeune (2008), não é possível considerá-los autobiografias.

Esclarecido que o pacto autobiográfico, em seu sentido mais tradicional, não é estabelecido com os leitores em *Vermelho amargo*, nos cabe agora explorar as minúcias narrativas que denotam os diferentes tipos de “romances autobiográficos” a fim de verificarmos a correspondência desse livro a este último gênero.

⁶ A acadêmica analisou os livros *Ciganos*, *Por parte de pai*, *Ler, escrever, e fazer conta de cabeça* e *Vermelho amargo*.

2.2 O domínio autobiográfico

Quando propõe e argumenta a noção de “pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune (2008) está se referindo à capacidade que um autor de qualquer texto, de gênero literário ou não, tem de estabelecer um contrato com seus possíveis leitores, o qual será, basicamente, uma orientação implícita de leitura. Na literatura, esse contrato geralmente se designa por meio do conteúdo textual, materializando-se em aspectos como o foco narrativo empregado, discutido anteriormente, e também por dados presentes nos elementos extra-textuais como capa, quarta-capa, folha de rosto, marcadores de página, enfim, quaisquer espaços da publicação que indiquem mais informações sobre aquela obra. Para o crítico francês, há o “pacto autobiográfico”, no qual por um ou mais motivos se estabelece que uma obra é uma autobiografia, e há também o “pacto romanesco”, o qual representa o contrato de leitura acordado entre escritor e leitores dos romances autobiográficos.

Conforme o estudioso, dois fatores recorrentes no “pacto romanesco” seriam a não-identidade entre autor e narrador-personagem e a palavra “romance” presente em algum espaço da publicação. Quanto a *Vermelho amargo*, confirmamos que o narrador-personagem não apresenta vinculação explícita com o escritor, mas não encontramos nenhuma indicação de que o livro seja um romance; aliás, não há nenhuma outra classificação, nem mesmo na ficha catalográfica, na qual encontramos somente o índice “Literatura brasileira”. Percebemos, então, que o contrato de leitura instaurado nessa obra é bastante maleável, pois permite que os próprios leitores decidam qual pacto acordarão à medida que vão desvendando a narrativa. Sendo assim, no nosso entedimento, em *Vermelho amargo* há estabelecimento do pacto romanesco.

Ainda, interessante constatar que diversas passagens da história denotam semelhança com acontecimentos da vida de Bartolomeu, abrindo possibilidade para que um leitor familiarizado com outras obras e com a biografia do mineiro estabeleça a identidade entre narrador-personagem e escritor: “Uma ficção autobiográfica pode ser ‘exata’ – o personagem se parece com o autor – e uma autobiografia pode ser ‘inexata’ – o personagem apresentado difere do autor.”. (LEJEUNE, 2008, p. 26). Se Lejeune não tivesse ampliado sua perspectiva teórica, *Vermelho amargo* não poderia ser considerada nem uma ficção de cunho autobiográfico, segundo a teoria, pela impossibilidade de atestarmos ser essa um romance (ou novela), pois não há essa

categorização no livro, nem autobiografia, por razões explicitadas no subcapítulo precedente. Porém, nossa leitura da obra e as novas constatações do crítico nos levam a defender a hipótese de que a narrativa habita o terreno do autobiográfico.

Mesmo que as proposições de Lejeune (2008) pareçam um tanto normativas, não mobilizamos tais conceitos com o objetivo de limitar as leituras possíveis do livro de Queirós. Pelo contrário, acreditamos que o confronto entre a literatura queiroseana e essa teoria evidencia de modo salutar a variedade de ângulos de leitura presentes no livro. Em todo caso, esses espaços de sentido em aberto tornam a obra ainda mais instigante. Consequentemente, continuaremos explorando as nuances da ficção autobiográfica, a fim de comprovarmos a potencialidade da narrativa à apreensão de múltiplos sentidos.

Lejeune (2008) discorre sobre possibilidades combinatórias que elucidam os pactos romanesco e autobiográfico a partir dos parâmetros já explicitados. Caso o nome do narrador-personagem coincida com o nome do autor, ao mesmo tempo em que a) se explicita o pacto autobiográfico ou b) não se efetua nenhum pacto, a narrativa pode ser considerada uma autobiografia. Pelo contrário, se além de o nome dado ao personagem ser diferente, se c) houve pacto romanesco ou d) não se firmou o pacto, temos um romance. O ponto de indeterminação localiza-se na falta tanto do estabelecimento de um pacto quanto no nome para o personagem. Portanto, conforme a abordagem do crítico, *Vermelho amargo* ocuparia essa posição indeterminada.

Até este ponto do trabalho, estamos abordando esse livro pela perspectiva do leitor ciente da biografia de Bartolomeu Campos de Queirós. Ele seria capaz de perceber, logo na primeira leitura, a falta de **identidade** entre narrador e escritor e a **semelhança** entre a história e certos episódios da vida do autor. Esses conceitos são fundamentais para que se evidencie a sutil diferença, na verdade, entre biografia e autobiografia: “(...) na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança.” (LEJEUNE, 2008, p. 39). Mesmo que já tenhamos constatado que o texto literário em questão não pertence a nenhum dos dois gêneros, essas duas noções tomadas isoladamente mostram-se profícuas para entendermos por que leitores que conhecem fatos da vida de Queirós provavelmente farão uma leitura diferente dos que nada sabem a esse respeito.

Como explicado anteriormente, a identidade acontece quando autor, personagem e narrador são reconhecidos como sendo a mesma pessoa. Enquanto

isso, a semelhança decorre dos níveis de a) exatidão ou de b) fidelidade da narrativa em comparação com situações reais. Para Lejeune (2008, p. 36), real, nesse contexto, significa a capacidade de a narrativa emitir uma imagem da realidade e não simplesmente parecer-se com a realidade (o que seria, de fato, a verossimilhança). Assim, essa “semelhança real” pode ser desenvolvida por meio da inserção de a) informações da biografia ou pela b) elaboração de significados, os quais irão remeter a situações extratextuais reais. Esse “real” que inspira e conduz a construção narrativa empreendida pelo (auto) biógrafo é chamada de **modelo** pelo teórico, ou seja, em um texto de natureza assumidamente biográfica se deseja atingir o modelo por criação tanto de identidade quanto de semelhança com a personalidade real sobre quem se constrói o enunciado.

Apesar de essas ideias terem sido desenvolvidas para os gêneros biográficos, elas são igualmente interessantes para se pensar como as noções de real, ficcional, verossimilhança e semelhança estão movimentadas no bojo de *Vermelho amargo*. Logo no primeiro parágrafo, quando o narrador afirma que a mentira indubitável que ele cria faz parte do modo de ele se relacionar com o mundo, constatamos que essa temática irá perpassar toda a narrativa. Bartolomeu costumava enaltecer o elemento ficcional na construção da realidade, nos seus discursos literários e não-literários. Em uma de suas citações mais famosas ele defende que “todo real antes passou pela fantasia de alguém” (QUEIRÓS, 2008, p. 163), disso depreendemos que a distância entre verdade, mentira, real e fantasioso pode ser muito menor do que acreditamos. Evidentemente, a arte literária detém esse poder de subverter uma visão categórica de mundo aparentemente “organizado”.

Ao argumentar que a questão principal concernente à autobiografia não reside na análise dos procedimentos narrativos empreendidos e nem na relação entre a obra e elementos extratextuais, Lejeune (2008) ao mesmo tempo reforça a soberania dos efeitos de leitura gerados pelo contrato criado pelo escritor, evidenciado no texto literário e no seu suporte. Percebemos, assim, que entrevistas, ensaios, sinopses ou análises de cunho acadêmico ou jornalístico, por não fazerem parte do contrato desenvolvido por Bartolomeu com seus leitores, podem gerar somente aspectos de semelhança da novela com uma autobiografia, sendo parâmetros discutíveis e limitados a um público já envolvido, de antemão, com a trajetória artística e pessoal do escritor. Portanto, o leitor que nada sabe sobre esse autor enquanto lê *Vermelho*

amargo poderá ter uma experiência de leitura cativante, mesmo não dispondo de elementos suficientes para conectar o conteúdo ficcional a um acontecimento factual.

2.3 Algumas ponderações necessárias

Dedicaremos este subcapítulo à exposição de alguns pontos revistos por Lejeune (2008) em “O pacto biográfico (bis)” a fim de ampliarmos a compreensão da teoria em relação com a obra de Queirós (2011b).

A primeira questão repensada pelo crítico refere-se ao empreendimento de uma metodologia paradoxal para a definição de autobiografia, anos antes. Ele considera que ter apresentado uma conceituação nos moldes de um verbete de dicionário antes mesmo de analisar seu *corpus* havia sido incoerente. Nessa parte do texto, então, encontramos uma reflexão crítica acerca desse fato e das repercussões geradas pelas primeiras versões do estudo. Lejeune (2008) reconhece algumas limitações em seu trabalho, mas acaba reforçando a importância de ter se arriscado. Esse posicionamento é mantido também no ensaio de 2001, “O pacto autobiográfico, 25 anos depois,” quando ele reitera essas mesmas ideias, mas exaltando o bônus por trás do ônus.

De fato, se eu tivesse sido mais aberto, teria reunido um *corpus* imenso e confuso. Todo erro tem sua verdade. A identidade, aqui como em toda a parte, é uma escolha. Essa focalização rigorosa de um setor limitado que decreto como sendo o “centro” me deu firmeza para observar o resto, classificá-lo, fazê-lo existir e traçar um primeiro mapa do país. Há uma deformação, mas há também um mapa! (LEJEUNE, 2008, p. 72)

É inegável que essas considerações, além de alargarem as perspectivas em torno dos gêneros autobiográficos (provavelmente podemos utilizar o plural, devido ao seu caráter múltiplo, como o próprio teórico francês reconheceu recentemente), também representam um valioso ensinamento aos estudiosos da literatura, que muitas vezes precisam optar por um caminho teórico dentre tantos que se podem percorrer. Uma lição a ser aprendida com as ponderações do teórico é que certos riscos precisam ser assumidos na elaboração das hipóteses, visto que muitas vezes as ideias só conseguem ser elaboradas assim; porém, é salutar também a autocrítica perpetrada após certo distanciamento das constatações.

Ao reiterar a identidade como aspecto essencial para o estabelecimento do “pacto autobiográfico”, Lejeune (2008) ainda a considera, como no texto de 1986,

indispensável, mas defende a possibilidade de que ela seja estabelecida, em uma obra, de diversas formas. O autor não deixa claro o que essa afirmação significa exatamente, mas acreditamos que ele esteja se referindo ao parâmetro rígido, postulado anos antes, da necessidade de o narrador-personagem trazer o mesmo nome que o autor. Diante dessa abertura teórica, *Vermelho amargo* já receberia uma análise um pouco diferente da que expusemos há algumas páginas, pois mesmo que a identidade não se cumpra por esse aspecto, talvez seja possível que a simples similitude entre os acontecimentos da narrativa e a biografia de Bartolomeu Campos de Queirós sugiram uma relação de identidade, especialmente se lembramos que esses critérios são, em verdade, definidos não pelo texto em si, mas pela recepção que é feita dele.

Inclusive, a esse respeito, o autor também realiza novas contribuições. Ele assume que o “pacto autobiográfico” entre autor e leitor pode não ser efetuado do modo ideal, isto é, nem sempre a condução elaborada pelo primeiro será estritamente seguida pelo segundo. É consenso, desde o surgimento da teoria da recepção, que, depois da publicação, as palavras do escritor passam a pertencer ao receptor e este sim irá atribuir à obra os sentidos que condizem com sua experiência, com as informações e conhecimentos que domina. Então, quem lê decidirá se acorda ou não o contrato de leitura com o autor. Como consequências dessas novas considerações, o estudioso também passa a defender que os materiais extraliterários, a possível heterogeneidade do público leitor e as esferas midiática e editorial exercem grande influência na construção do “pacto autobiográfico”. Em outras palavras, o ideal é que tantos os elementos textuais quanto os contextuais sejam examinados no estudo desse gênero da literatura.

O crítico também reconsidera a antiga afirmação de que os procedimentos narrativos e os conteúdos estilísticos em nada interfeririam na caracterização das autobiografias. Em sua reformulação, ele expõe que a forma como o escritor manipula a linguagem a fim de estabelecer o pacto, além do recurso do narrador autodiegético, pode, sim, gerar outros efeitos de sentido na obra. Ademais, ao cogitar que o maior compromisso da autobiografia não seja somente com os dados de vida ditos “verdadeiros”, o pesquisador desestabiliza algumas noções postuladas por ele mesmo, anteriormente, e enaltece a tênue linha entre ficção e realidade, tão cara ao fazer literário: “O que chamo autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes: um sistema referencial ‘real’ (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando

pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário no qual a escrita não tem pretensões à transparência.” (LEJEUNE, 2008, p. 57).

Conscientes das perspectivas ampliadas de Lejeune (2008), torna-se necessário que também reavaliemos as constatações anteriores, relativas a *Vermelho amargo*. Faremos isso, porém, evitando que o nosso conhecimento sobre os materiais extratextuais conduza imperativamente a análise da obra, já que são insuficientes para que se classifique, isoladamente, o livro como uma autobiografia. Todavia, sabemos que nosso olhar crítico e afetivo diante dessa história já não é mais isento do conhecimento da trajetória pessoal do autor. Realizaremos, então, um duplo exercício: ora olhando pela perspectiva do leitor desconhecedor, ora pela do leitor cômico de fatos da vida de Queirós.

Visto que não há nenhuma informação implícita ou explícita na publicação que suprima definitivamente essa narrativa do espaço autobiográfico, já cogitamos que a identidade entre autor e narrador aconteça no livro por vias diferentes da coincidência dos nomes próprios. Contudo, essa interpretação só é possível se partir do leitor que conhece a biografia de Bartolomeu, pois durante a leitura ele será capaz de relacionar os personagens e acontecimentos da história a pessoas e fatos mencionados pelo autor.

Outro elemento textual instigante refere-se à frase presente na folha de rosto do livro: “Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 5). É inquestionável, para Lejeune (2008, p. 72), que as autobiografias aludem a discursos confessionais. Aliás, essa construção discursiva pode estar explícita em um texto introdutório da publicação, ou implícita no decorrer da narrativa, como tentativas do narrador em provocar empatia no leitor. Assim, provavelmente, esse enunciado configure-se como uma ambiguidade na obra, pois que sugere mais de uma compreensão. Para os leitores que assumem a identificação do escritor com o narrador, essa frase pode ser lida como sendo o discurso de Bartolomeu. Essa possibilidade fundamenta-se na informação que o escritor concedeu, em algumas entrevistas, sobre a semelhança entre hábito que sua mãe tinha de cantar quando sentia muita dor e a sua necessidade de escrever. “Outro dia, estava pensando que eu também, quando dói muito, escrevo. É a mesma coisa. Quando pesa muito, eu escrevo.” (QUEIRÓS, 2011a). Para aqueles que não cogitam essa possibilidade, a sentença no preâmbulo do livro pode ser vinculada ou ao discurso do autor ou ao discurso do narrador. Independente da interpretação que se

realiza, ela certamente cumpre função, juntamente a outros elementos do livro, na construção do “pacto”, seja ele autobiográfico ou não, entre autor e leitores. Essa frase representa o primeiro elemento textual que conecta o leitor à obra literária, podendo gerar, inclusive, empatia entre ele e o narrador-personagem. Devido ao teor confessional da sentença, o leitor é convidado a participar de momento de catarse, o qual provavelmente será mais bem aproveitado caso ele se enteneça da posição do narrador-personagem.

Ademais, ao assumir a importância estilística e dos procedimentos narrativos em obras de cunho autobiográfico, Lejeune (2008) enriquece as possibilidades de investigação de obras como a que estudamos nesta dissertação por meio de sua perspectiva teórica. Na elaboração de *Vermelho amargo*, como havia realizado também em obras anteriores, Bartolomeu adotou a metáfora como a figura de linguagem mais potente de múltiplos significados e, dependendo da interpretação que as metáforas recebem, elas podem conduzir a leituras que aproximam ou afastam o livro do campo autobiográfico.

Ampliando essas alternativas, o estudioso francês também retoma a questão teórica do romance autobiográfico. “Desse modo, pude observar um fenômeno mais amplo: nos últimos 10 anos, da ‘mentira verdadeira’ à ‘autoficção’, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos.”. (LEJEUNE, 2008, P. 59). Depreendemos, desse excerto, que o espaço da autobiografia alarga-se, porém, sem diluir-se, quando novas práticas literárias levam a outras possibilidades de recepção nas quais os conceitos de verdade, mentira, ficção e realidade são borrados, mesclados, ressignificados. Essa miscelânea, aliás, compõe o trabalho formal e temático de *Vermelho amargo*, justificando uma melhor compreensão do terreno incerto da parceria entre ficção e autobiografia. Antes de prosseguirmos, devemos pontuar que algumas considerações sobre a relação entre a concepção de Lejeune e a obra literária queiroseana encontram-se inacabadas; sendo assim, o desenvolvimento dos próximos capítulos será crucial para a retomada de alguns pontos. Entretanto, ao final desta pesquisa, apresentaremos hipóteses de interpretação, sendo pouco provável que categorizemos o livro, rigidamente, em um gênero.

2.4 Autobiografia na ficção, ficção na autobiografia ou nenhuma das anteriores?

No capítulo “Autobiografia e ficção”, Philippe Lejeune (2008, p. 103) aborda uma polêmica recorrente em torno do gênero autobiográfico: a alegação, por parte de algumas esferas do conhecimento, da impossibilidade de se narrar a “verdade”. O teórico expõe que, para a psicologia e para a narratologia, por exemplo, está intrínseca, na descrição da realidade, uma elaboração ficcional; e mesmo que se tente realizar uma narrativa “neutra”, a autobiografia estará fadada a ser um gênero menor na literatura.

Indo ao encontro desse pensamento, o crítico defende que, obviamente somada a todos os critérios do pacto autobiográfico, a intencionalidade discursiva do autor em relatar acontecimentos verídicos já é suficiente para que a autobiografia seja considerada como tal, tendo em sua essência tanto um viés literário quanto documental. O gênero, então, pode circular no âmbito ficcional e também no histórico, especialmente se considerarmos os variados modos pelos quais pode ser elaborado. A autobiografia ganha contornos, então, de gênero híbrido ou, poderíamos dizer até, multifacetado, o qual não precisa atender a um único padrão formal de estrutura, nem sofrer limitações no emprego de procedimentos e técnicas narrativas. Especialmente na contemporaneidade, a autobiografia acontece em um território profícuo em escolhas.

Além de defender convictamente os valores literário e social da autobiografia, e a sua inscrição no campo do ato discursivo, o estudioso pondera que a elaboração de uma narrativa não demanda o emprego da ficção, e que o conceito de verdade pode ser compreendido de formas muito diversas; estendemos esse pensamento também às noções de mentira, irreal, ficcional, ilusório enfim, todas essas nomenclaturas passíveis de serem mobilizadas quando tratamos desse assunto, merecem atenção e discernimento. Aliás, em alguns momentos, Lejeune parece defender uma dissociação entre verdade e ficção, o que fica contundente neste excerto: “Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção.”. (LEJEUNE, 2008, p. 104). Porém, se o teórico vislumbra a autobiografia fazendo parte do âmbito da literatura, e a ficção sendo intimamente ligada a esta última, observamos uma incongruência no raciocínio de que a autobiografia retrata somente verdades. Evidentemente, nesse texto, o enfoque de Lejeune é relatar os

percalços que encontra em suas pesquisas e na atividade de curador de concursos de textos autobiográficos, e desmistificar a ideia de que o que ele chama de autobiografia “autêntica” seria menos capaz de mostrar a verdade de seu escritor, com valor estético, do que uma obra ficcional. Para ilustrar esse imbróglio, Lejeune relata um acontecimento em que lhe havia sido apresentado um texto cujos procedimentos narrativos e dinâmica interna em nada remetiam à autobiografia, parecia-lhe muito mais um conto maravilhoso, mas sua autora acreditava que, pelo simples fato de dizer que o texto pertencia ao gênero, automaticamente ele deveria assim ser considerado pelos leitores.

Notamos, então, que a imprecisão conceitual do pesquisador francês acerca do ficcional e de verdadeiro impele-nos ao aprofundamento dessas últimas noções abordadas por ele, por meio de outros pensadores, objetivando uma análise coerente do livro de Bartolomeu Campos de Queirós. Mantemos a constatação de que *Vermelho amargo* está inserido no espaço autobiográfico de Lejeune; então, faz-se imprescindível que pautemos, em nosso estudo, as noções de verdade, ficção, mentira, fantasia, especialmente porque elas também ocupam lugar cativo na órbita do universo queiroseano.

Outro conceito essencial para a análise da obra literária em discussão neste trabalho também é requisitado nas reflexões do crítico: a memória. Conforme Lejeune (2008) esse elemento pressupõe a atitude inventiva, inserindo-se no campo do imaginário, e podendo ser abordado por duas vias distintas: pelo caminho da observação (o sujeito, ao acessar a memória, reflete sobre ela) ou pelo da continuação. Para o estudioso, ambos os caminhos levam ao mesmo lugar, o qual ele chama de “fantasma da verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 106). Compreendemos apenas superficialmente o ponto de vista do crítico, visto que ele não discorre sobre esses conceitos e nem explicita se recorre a ideias de outros autores para realizar tais afirmações, e, no caso afirmativo, quais seriam elas. Somente no início do ensaio ele menciona o filósofo Paul Ricoeur, mas sem apresentar desdobramentos na continuidade do texto.

Mesmo assim, essa breve menção da memória nos estimula a uma exploração diligente desse elemento, na continuidade. Antes disso, porém, nos dedicaremos à discussão em torno do real e do ficcional.

3 FICÇÃO: O (IN) VERIFICÁVEL E A ÉTICA DA VERDADE

As primeiras querelas filosóficas e literárias em relação ao conceito de verdade na sociedade ocidental remontam às reflexões de Heráclito, Sócrates, Platão e Aristóteles. Os mitos, enquanto expressões poéticas, foram as primeiras obras analisadas por esses pensadores, os quais desenvolveram suas hipóteses e teorias epistemológicas a partir dessas histórias seculares. Resgatando a função essencial dos mitos, Schüler (1968) afirma que essas narrativas que originaram a literatura grega, cujo maior expoente é Homero, eram consideradas a verdade em si, pois a partir delas seria possível acessar os saberes referentes ao mundo físico e espiritual. Essa verdade mítica não corresponde à verdade histórica, passível de comprovação em registros ou confrontação com dados factuais, é uma verdade intuitiva, poética, artística. “Homero não pesquisou para reconstruir o passado, (...) – não fez trabalho de historiador. Homero ouviu a voz das musas e invocou-lhes assistência. As musas lhe falaram da grandeza e do destino trágico do homem. E esta foi sua verdade.”. (SCHÜLER, 1968, p. 65).

A modificação desse cenário instaurou-se quando a própria sociedade grega passou a se questionar sobre a validade dos mitos na explicação do mundo. Influenciado por esse contexto, Heráclito, sucedido por Sócrates e discípulos, desenvolveram suas filosofias a partir dessa crise do mito, contestando as propriedades e efeitos da arte literária. De modo geral, os pensadores admitiam a beleza e a importância dessas narrativas para uma vida mais sublime e elevada, mesmo assim, elas foram consideradas inferiores à filosofia, por não contribuírem à racionalidade dos seres humanos. Schüler (1968), porém, nos atenta para a diferença essencial entre a filosofia e a literatura. Aquela exige o pensamento objetivo e claro, o desenvolvimento e defesa de ideias com uma coerência lógica, enquanto esta desenvolve sua própria coerência interna, sem necessitar de um respaldo no mundo concreto, incorporando as subjetividades e os subentendidos. Sendo assim, na contemporaneidade, uma das visões aceitas é de que tanto a filosofia quanto a literatura são importantes e válidas, mas elas se realizam por diferentes perspectivas sobre o mundo, sendo insignificante tentar provar que uma é mais pertinente do que a outra. O estudioso ilustra a convivência entre esses dois universos e enaltece a distinção entre eles ao citar a substancial contribuição de Jean Paul-Sartre às duas esferas do conhecimento.

O imbróglio a partir da análise dos mitos continuou também entre os filósofos modernos, como Pico della Mirandola, Bacon e Giambattista Vico. Apesar de algumas mudanças nas reflexões desse período, a literatura ainda continuava sendo considerada pela perspectiva da filosofia. Schüler (1968) defende, então, que a literatura, por não focar ideias, mas sim as palavras, deve receber um tratamento condizente com sua própria natureza. As ideias dizem respeito à missão da filosofia, a qual segue, basicamente, um processo de admiração, distanciamento, estranhamento, reflexão e consequente entendimento racional do mundo concreto. A literatura, por meio da palavra não-utilitária, propicia uma experiência semelhante, porém, por estabelecer-se em um universo próprio, regido por regras próprias, não visa à compreensão intelectual da realidade, mas demanda o envolvimento do leitor com um lugar outro, de expressão independente dos parâmetros do que chamamos de “real”. Essencial, também, a compreensão de que essa manifestação artística subverte a noção de senso comum, ou a visão científica, de verdade. “A obra de arte é um universo e a verdade é a desocultação desse universo” (SCHÜLER, 1968, p. 80)

Sobre o mesmo tema, o professor universitário Olímpio José Pimenta Neto (2003) afirma que os significados mais comuns para o vocábulo “verdade”, encontrados em verbetes de dicionário, somados ao senso comum e à tradição da história da filosofia, apontam que prima a concepção racionalista em torno da ideia de verdade. Sendo assim, o crítico põe em xeque, em seu artigo “O lugar da verdade na literatura”, a relação, na qual geralmente se acredita, que a ciência está a serviço da verdade, pois seria ela a única esfera do conhecimento humano capaz de alcançar todas as verdades. Ao asseverar que muitas polêmicas e disputas podem ser geradas quando um indivíduo ou grupo afirma-se como veículo de alguma verdade, o autor demonstra o equívoco da confiança plena na ciência, afinal, sempre haverá alguém para redarguir qualquer pessoa que se declare porta-voz da verdade. Ele pondera, portanto, que a verdade pode ser influenciada pelas subjetividades inerentes a todos os seres humanos, pois é pequena a probabilidade de que todos nós enxerguemos o real de um modo uniforme ou sem distorções: “(...) é plausível que estejamos vivendo não como receptores passivos diante do desenrolar do mundo, mas como ativos construtores de sua realidade.” (PIMENTA NETO, 2003, p. 34)

Inspirado pela perspectiva filosófica de Nietzsche, o professor investiga quais motivos mantiveram como objetivo central da ciência a busca por verdades estáveis e incontestáveis. Conforme Pimenta Neto (2003), o filósofo alemão rompeu com a

postura de muitos que o antecederam ao defender a relativização da verdade. Ademais, o verdadeiro e o falso correspondem, em grande parte, aos interesses coletivos de cada organização social. Essa situação é exemplificada com o uso das palavras; cada cultura convencionou os significados possíveis para os termos e espera que todos os componentes daquela comunidade utilizem determinadas palavras para expressar, com responsabilidade, determinados acontecimentos ou significados. Caso alguém faça uso explícito desse sistema linguístico para enganar ou mentir, haverá estranhamento e desaprovação. Assim, compreende-se que a busca pela compreensão mútua e pacífica entre os seres humanos é uma motivação central para definição e acordo do que é verdadeiro e o que é falso.

Entretanto, a variabilidade do que é ou não verdadeiro não abre precedente para o caos total, em que cada um acredita no que deseja e quaisquer asserções podem ser feitas acerca de qualquer situação. Segundo a linha de pensamento nietzscheana, a verdade se dá mais de acordo com o potencial de credibilidade gerado por quem pretende veiculá-la e menos pela inclusão de dados e informações verificáveis em um discurso. Esclarecendo melhor a ideia, isso significa que fatos passíveis de comprovação são menos importantes do que a utilização de estratégias de convencimento do interlocutor, para se narrar uma situação. Por conseguinte, Pimenta Neto (2003) justifica por que, em uma ordem cronológica dos acontecimentos, a verdade aparece depois da ficção sendo, inclusive, consequência desta. Por meio da ficção desenvolvemos nossas verdades, pois é preciso acreditar naquilo que criamos. Todo escritor, especialmente aquele que tensiona a fronteira entre ficção e realidade, em suas obras, compreende que elas cativam não pelos episódios aparentemente veritativos⁷ que nela possam aparecer, mas sim pela sua capacidade de tornar algo que provavelmente nunca tenha acontecido exatamente daquela forma em algo interessante, envolvente.

O escritor argentino Juan José Saer (2012), no ensaio “O conceito de ficção” (1989), propõe reflexões profícuas acerca dos conceitos de verdadeiro, falso e ficção. O ensaísta inicia o texto defendendo que mesmo em biografias, nas quais se pretende narrar acontecimentos de modo objetivo, a atitude interpretativa do biógrafo acerca dos episódios da vida da personalidade sobre quem se escreve pode resultar em um

⁷ Nesta dissertação, sempre que utilizarmos o vocábulo “veritativo” estaremos nos referindo a fatos, no enredo de uma obra literária que se acredite que possam ser verificados, comprovados na realidade. Essa palavra não possui a mesma acepção do termo “verossimilhança”.

texto que não cumpre com o compromisso do relato da verdade. Em outros termos, para ele é ingenuidade acreditar que, mesmo em gêneros nos quais se deseja cumprir o retrato idêntico à realidade, os autores conseguirão evitar completamente, em seus textos, as subjetividades, os sentidos múltiplos, ou a possível inautenticidade das fontes de informação ou criação.

A partir disso, Saer advoga que verdade e ficção não são opostas e recusa a suposta hierarquia entre as duas noções, hierarquia essa em que a primeira seria mais válida do que a segunda. Ainda, boa parte dos autores afiliados a gêneros de não-ficção e (auto) biográficos, os quais afirmam que suas narrações são fiéis aos fatos ditos “reais”, para reiterarem esse discurso na prática, precisam sempre recorrer ao verificável, ou seja, necessitam incluir, preferencialmente, em seus textos, episódios cuja comprovação possa ser feita na “vida real”; caso essa aferição não seja possível, há uma falha na credibilidade das histórias que narram, ocorrência que compromete o projeto desses tipos de escrita. A verificabilidade constitui-se, portanto, como fator crucial para diferenciar ficção e verdade, pois a primeira não precisa recorrer somente a conteúdos verificáveis para sustentar sua dinâmica interna.

O ensaísta defende, ainda, que a ficção não é inferior à verdade, pois com ela não se pretende ludibriar ou iludir os leitores; ela não está relacionada a alguma intenção inescrupulosa ou imatura, e não prescinde da verdade, pelo contrário, apropria-se tanto desta última, que acaba por expor toda sua complexidade e contradição.

Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar. (SAER, 2012, p. 322)

A partir deste excerto aprendemos que ceder espaço ao inverificável é essencial na busca por uma “ética da verdade” mais elaborada; e admitir esse inverificável significa perceber, ao mesmo tempo, que a ficção não é geradora de caos, mas sim que o caos é preexistente a ela.

Para compreendermos melhor o significado dessa proposta, precisamos lembrar o sentido de ética na perspectiva filosófica. Esse campo do conhecimento refere-se, basicamente, a um sistema ou conjunto de valores e princípios que guiam a conduta dos seres humanos. Sendo assim, a “ética da verdade” exaltada pelo

pensador demanda uma mudança de paradigmas diante dos conceitos de real, verdadeiro, ficcional. Essa nova forma de raciocínio exige que se assuma a realidade como algo subjetivo e passível de diferentes interpretações, e a verdade, consequentemente, como relativa, imperfeita, desordenada. Decorrente dessa nova atitude perante a verdade, será possível constatar o vínculo entre ela e a ficção; consequentemente, ambas dispensarão o verificável, pois que este, no retrato de uma realidade caótica por natureza, é inviável.

Por conseguinte, acreditamos que essa “ética da verdade menos rudimentar” permite a convivência simultânea do “imaginário” e do “empírico”, que no raciocínio proposto por Saer, parecem ser vocabulários ligados respectivamente ao ficcional e ao real. Evidentemente, em diferentes gêneros literários ou modelos de escrita esses dois elementos serão mobilizados de formas diferentes. Em termos gerais, ao não estabelecer compromisso somente com o verdadeiro, ou somente com o falso, o ficcionista se apropria de um e de outro de acordo com o seu projeto literário, ou talvez seria melhor afirmarmos que não se apropria nem de um e nem de outro: “Este é o ponto essencial de todo o problema e há que tê-lo sempre presente caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso.” (SAER, 2014, p. 322).

Entretanto, Saer expõe a possibilidade de que se escolha ou pelo verdadeiro ou pelo falso por meio de casos de um e de outro. Um exemplo de literatura na qual existe o compromisso com o verdadeiro seriam obras nas quais se pretende exaltar posturas ideológicas, como no realismo socialista de Solienitsin. Para o estudioso, a defesa de um pensamento político não é questionável; problemático é verificar que o autor, mesmo explicitando o compromisso com a verdade, não se limita à abordagem de dados verificáveis. Solienitsin arrisca-se a procedimentos estéticos próprios de uma literatura ficcional, atitude vista como incoerente em textos cuja intenção assumida seria ater-se a dados puramente factuais. O oposto seria encontrado em obras do escritor italiano Umberto Eco. Segundo o estudioso, alguns livros do escritor denotam uma “parceria” com o âmbito do falso, pois que são limitados ao papel artificial de puro entretenimento para os leitores, condição que contradiz o conceito de ficção advogado por Saer. Importante destacarmos que o verdadeiro e o falso, como abordados por esses dois escritores, são formas discursivas. Na ficção, ambos são movimentados como tema e/ou estrutura: “A finalidade da ficção não é a de incursionar nesse conflito, e sim fazer dele sua matéria, moldando-o ‘à sua maneira’.

A afirmação e a negação lhe são igualmente estranhas e sua espécie tem mais afinidades com o objeto do que com o discurso”. (SAER, 2012, p. 324)

A partir das observações sobre os projetos bastante distintos de Eco e Solienitsin escritores, nos questionamos: como Bartolomeu Campos de Queirós reivindica esses conceitos, não optando nem pela verdade e nem pelo falso, ou escolhendo um dos dois? Para respondermos a essa pergunta, precisamos retornar às reflexões realizadas no capítulo anterior. Já que o escritor não explicita ser essa obra uma autobiografia (cujo compromisso seria, a princípio, com a verdade ou, no mínimo, com acontecimentos antecedentes), mas também não assume uma parceria com o falso, constatamos que, em *Vermelho amargo*, Queirós desenvolve uma narrativa ficcional, âmbito da escrita em que não se toma partido nem por um lado, nem por outro. Ademais, acreditamos que seu fazer literário e este livro em análise são condizentes com a busca por outra “ética da verdade” proposta por Saer.

Comprovamos essa tendência quando analisamos diversos trechos da obra e, ao mesmo tempo, passamos a compreender qual é o projeto ficcional do autor mineiro. O início da história defronta o leitor com um homem, já no fim de sua vida, refletindo e relembrando vivências, demonstrando implicitamente a importância que atribui à dimensão ficcional:

Mesmo em maio – com manhãs secas e frias – sou tentado a **mentir-me**. E **minto-me** com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das **mentiras** que invento para mim. Desconheço o ruído que interrompeu meu sono naquela noite. Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me pareceu inteiramente concluída. **Inventei-me** mais **inverdades** para vencer o dia amanhecendo sob névoa. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das **mentiras**. (QUEIRÓS, 2011b, p. 7) [grifo nosso]

Nesse excerto, verificamos o uso repetido das palavras e suas derivações destacadas, as quais podem ser consideradas sinônimas (inverdade, mentira), e enaltecem o apreço do narrador pela sua capacidade imaginativa, cujo maior mérito parece ser o de mantê-lo equilibrado diante dos desafios rotineiros.

Então, desde o início do texto, constatamos quão importante é, durante o desenvolvimento de toda a história, o aspecto ficcional na trajetória do personagem em questão, não somente no conteúdo de seu relato, mas também na forma, no cuidado dispendido pelo escritor à escolha vocabular, na recorrência de figuras de linguagem e na concatenação não-linear dos acontecimentos. Em outras palavras,

nesse primeiro parágrafo da obra, Queirós (2011b) prepara o leitor para embarcar em uma narrativa na qual, para seu personagem, no recontar de sua biografia, o retrato objetivo da realidade não é um compromisso. Ainda, a objetividade também não é essencial no momento presente do narrador, pois ele admite que as mentiras lhe possibilitam ir além da concretude inexorável da vida. Na continuidade do livro, percebemos que o protagonista deseja dividir suas recordações lançando mão desse ponto indispensável que sempre lhe foi característico e, de certo modo, herdado de sua mãe: o uso de uma tolerável parcela de fantasia em meio à realidade.

Ainda, interessante comentarmos a dualidade de sentidos atribuídos aos vocábulos “mentira” e “ficção”, destacada no trecho anterior e reencontrada em outros momentos da história. De início, compreendemos tais conceitos como elementos pueris, de função criativa, artística até, muito diferentes do senso comum que relaciona o primeiro termo a algo vil. A mentira do menino-homem é inocente, visto que não prejudica quem está a seu redor, completamente pessoal, inerente à sua maneira de enxergar o mundo. Em contrapartida, quando se refere ao ato de fatiar o tomate, perpetrado pela madrastra, ele nos apresenta outros significados para os mesmos vocábulos. A mulher que, para ele, usurpa o lugar da mãe exala falsidade e perversidade nessa ação: “Impossível para a madrastra assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós, engolidores do seu ódio. Ao cortar o tomate – aturdido eu supunha - ela o fazia exercitando um **faz de conta.**” (QUEIRÓS, 2011b, p. 16) [grifo nosso] Nesse trecho, o “faz de conta” adquire um significado pejorativo, distanciando-se do universo da criança ao qual originalmente pertence, fazendo o personagem, inclusive, acessar, ainda sem compreender bem, as vicissitudes do universo adulto.

Interessa-nos, nesse ponto, discutir conceitos fundamentais a esta dissertação, os quais relacionam-se às ideias expostas desde o início do presente capítulo e esclarecem a análise crítica em curso acerca da obra *Vermelho amargo*. Em nosso título, movimentamos os conceitos de memória e fabulação. A primeira será abordada em profundidade no capítulo 5; a segunda desdobraremos nesta seção. Convocamos, para isso, o conceito de fabulação de Gilles Deleuze.

Antes de nos dedicarmos às ideias filosóficas subjacentes à compreensão da fabulação literária por essa perspectiva, precisamos retomar algumas questões referentes às obras literárias de cunho autobiográfico e memorialístico. Constatamos que *Vermelho amargo* desafia a sistematização de Lejeune no que tange à

caracterização de autobiografias e romances autobiográficos. Entretanto, assumimos que, em uma perspectiva possível (mas não única) de leitura, o leitor conhecedor da vida de Bartolomeu Campos de Queirós poderá encontrar sinais claros de uma vinculação do enredo com acontecimentos relatados por ele. Por isso, consideramos que esse livro circula no domínio autobiográfico e, como não consideramos que um exclua o outro, pertence também à memorialística. Mesmo assim, perdura outra interpretação possível, na qual os leitores não relacionam a história que leem com a biografia do escritor, o que talvez enfraqueça a vinculação do livro à memorialística e desvincule-o do espaço autobiográfico.

Independente da recepção feita à obra, desvendamos duas camadas, as quais podem sofrer ao menos duas interpretações. Ao lermos *Vermelho amargo*, em uma delas, nos deparamos com um ser social real (o autor); na outra camada, com sua criação, ou seja, nos encontramos com o personagem. Como o autor, esse último confessa sua tendência de apropriar-se da ficção para contar sua história. Para o receptor que assume o livro como autobiográfico ou memorialístico, ocorre ali um processo duplo de fabulação: o escritor cria, sob livre inspiração em sua própria experiência, um narrador personagem que, por sua vez, também admite a rememoração como atividade fabular inerente ao seu modo de relacionar-se com a vida. Já para o outro leitor, mesmo a fabulação sendo o ponto em comum entre personagem e escritor, a memória pertence somente ao primeiro.

Esse jogo de sentidos parece instaurar um paradoxo na interpretação da obra o qual, longe de ser negativo, nos aproxima da ideia de devir, o qual amplia o alcance da narrativa e ao mesmo tempo a coloca em um entrelugar. “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’”, (DELEUZE, 1997, p. 11), como diria o filósofo francês. Esse entrelugar seria a impossibilidade de definir se em *Vermelho amargo* versa-se sobre uma vida real ou sobre uma vida ficcional. Entendemos, então que, ao final deste estudo, não chegaremos a uma leitura unívoca da novela queiroseana, pois sua estrutura evoca a multiplicidade de sentidos, a narrativa se edifica nos diversos significados possíveis.

4 OBSERVAÇÕES SOBRE MEMÓRIA

À palavra “memória”, oriunda do latim “memoriae”, relacionam-se sinônimos cujos significados muitas vezes são considerados os mesmos, mas que, no uso diário da língua, evocam conteúdos sutilmente diferentes uns dos outros. Tomemos, por exemplo, os verbos “lembrar”, “recordar” e “rememorar”. Apesar de no dicionário⁸ os verbetes para esses termos serem praticamente idênticos, sabemos que não costumamos usar tais verbos exatamente nos mesmos contextos. “Lembrar” geralmente refere-se a assuntos cotidianos, porém, também se emprega para remeter à atividade, deliberada ou não, de se retomar episódios passados, de caráter íntimo. Já “recordar” e “rememorar”, além de mais formais que o primeiro vocábulo, frequentemente aludem ao processo de se acessar lembranças subjetivas, acontecimentos marcantes. Outras línguas, como o inglês, também apresentam tais sutilezas de vocabulário referentes a esse assunto, como observamos nos verbos “to remember”, “to recollect” e “to remind”, cujos significados pragmáticos apresentam-se análogos aos da língua portuguesa.

As diferenças conceituais em torno desses termos e, mais especificamente, a memória como elemento relacionado ao conhecimento humano, remetem às reflexões desenvolvidas pelos filósofos gregos. A partir dessas influências da Antiguidade e de pensadores modernos, Ricoeur desenvolveu sua própria teoria, a qual nos interessa abordar, a fim de enumerar questionamentos cruciais na análise da novela *Vermelho amargo*.

4.1 Algumas contribuições da filosofia grega

Na advertência do livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricoeur define seu trabalho como um “veleiro de três mastros” (RICOEUR, 2007, p. 19) e, ao fazê-lo, esclarece aos leitores como os três capítulos da obra apresentam uma abordagem ao mesmo tempo polivalente e unificada. O filósofo francês pontua que o livro reflete interesses vinculados à literatura, à história, à filosofia. Apesar de eficiente nessa preocupação multidisciplinar, precisamos compreender que o enfoque

⁸ Consultou-se o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. (Ver em “Referências bibliográficas”).

está voltado, essencialmente, a questões filosóficas, as quais são engendradas na busca de compreensão da memória coletiva (e de seu oposto, o esquecimento). Sendo assim, a filosofia como subsídio para melhor compreensão da memória na ciência histórica configura-se como ponto central dos escritos do teórico. Há reflexões, porém, proveitosas ao campo dos estudos literários, motivo pelo qual não prescindimos dessas contribuições.

Outros esclarecimentos importantes constam na nota de orientação do capítulo “Memória e imaginação”, o qual mais interessa a este trabalho. Ricoeur (2007) situa sua teoria no campo fenomenológico e argumenta contra o que ele denomina de “tradição de desvalorização da memória”. Segundo o filósofo, essa tradição estaria deslegitimando a memória como recurso essencial da retomada e construção do passado, devido à estreita relação com a imaginação, esta última vista pejorativamente como uma “contaminação” ao potencial veritativo da memória. Em outros termos, a imaginação foi (e em alguns casos ainda é) considerada por muito tempo, desde Sócrates, um empecilho para a atuação da memória como fonte confiável de acesso a acontecimentos do passado. Ricoeur não nega a possibilidade de falha da memória, porém, adverte que a considera, durante todo o livro, pela inestimável contribuição que somente ela pode oferecer aos estudos historiográficos. Além disso, o estudioso advoga pela separação entre memória e imaginação, sem deslegitimar nem uma, nem outra, movimento que também contraria o pensamento filosófico da Antiguidade. Ele defende que ambas apresentam características distintas:

Sua ideia diretriz [da operação de distinção entre memória e imaginação] é a diferença, que podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da “coisa lembrada”, do “lembrado” como tal. (RICOEUR, 2007, p. 26)

A partir deste excerto, compreendemos que, pela perspectiva da história, a memória é mais importante do que a imaginação, pois aquela pode desvendar fatos condizentes com a realidade - e o compromisso da história é com a realidade -, enquanto esta, por apresentar as bases na ficção, pouco tem a contribuir para a historiografia. A separação entre memória e imaginação, portanto, reforça as ideias abordadas no capítulo anterior desta dissertação, pois delimita as esferas a que cada uma dessas instâncias pertence e nos permite visualizar que, quando em conjunto,

constituem a literatura memorialista. Esclarecendo: a imaginação relaciona-se ao campo da literatura, e a memória, quando tema de uma obra literária, legitima o adjetivo “memorialista”. Doravante, os escritos do filósofo francês representam um olhar possível para a análise da novela de Bartolomeu Campos de Queirós sob o aspecto da memória, em complemento às reflexões sobre ficção de Pimenta Neto (2003) e Saer (2012).

Na primeira e segunda seções do capítulo inicial de seu livro, Ricoeur (2007) dedica-se a explorar os conceitos de Platão e Aristóteles, heranças do pensamento socrático, acerca da memória e da imaginação. Antes de prosseguirmos, porém, é preciso lembrar que nessas correntes filosóficas ainda não havia distinção entre uma e outra. Isso posto, poderemos compreender como e por que cada um desses pensadores antigos revelou duas faces de uma mesma aporia.

Não há registros de que Sócrates tenha escrito alguma obra. Boa parte do que se conhece sobre suas ideias é graças aos escritos platônicos. A partir de um deles, o *Teeteto*, aprendemos sobre a visão socrática acerca do conhecimento. O ateniense, por meio do seu método maiêutico, dialoga com o jovem, cujo nome serve de título à obra, fazendo-o refletir sobre a verdade do conhecimento humano. A partir dessa referência, o estudioso francês afirma que o “enigma da presença pelo ausente” (RICOEUR, 2007, p. 28), desenvolvido por Platão e Aristóteles, já era um tema caro ao mestre que os antecedeu. Por conseguinte, este enigma torna-se basilar à argumentação de Ricoeur (2007).

O quebra-cabeça pode ser melhor compreendido através da metáfora do bloco de cera. Nela, a alma humana contém um bloco de cera, maleável, no qual as sensações e sentimentos vividos podem cunhar uma marca, a qual recebe o nome de “tupos”, que significa “impressão”, em grego. Caso esta marca permaneça no bloco de cera e, por contiguidade, na alma, poderá ser expressa por meio da “eikon”, que significa “ícone”, “símile”, “imagem”. Do contrário, simplesmente não será mais lembrada. O debate platônico, então, aborda até que ponto essas marcas deixadas, ao serem recuperadas, representam, de fato, um saber ou são apenas ilusões ou distorções. Apesar de essa metáfora ilustrar a aporia da capacidade de resgatarmos situações passadas para o presente, passando pelo tema da memória, a questão central para Platão reside na desconfiança com relação à veracidade dessas lembranças, cogitando-se a possibilidade de um erro da memória. Importante destacarmos que até esse momento da filosofia grega, a memória não é abordada

diretamente. Interessa-nos assimilar essas reflexões pois elas representam o raciocínio que Ricoeur explorou na elaboração de seu esboço fenomenológico. Ainda, não podemos esquecer que “[É] de se notar que, desde esses textos fundadores, a memória e a imaginação partilham o mesmo destino” (RICOEUR, 2007, p. 27), caminhos idênticos que o estudioso prefere separar.

No texto *O sofista*, ainda de Platão, a discussão central também não se refere à memória, mas sim ao papel do sofista na sociedade grega. Apesar de não abordar a temática mais relevante ao trabalho do filósofo francês, este outro diálogo aponta desdobramentos importantes que conduziram o pensamento aristotélico, o qual inspirou boa parte das reflexões de Ricoeur (2007), estas sim úteis à análise da obra literária. A metáfora do bloco de cera evolui para a metáfora do retrato a qual abarca, além das “artes gráficas”, as “artes da linguagem”, visto que a discussão central neste momento era a atividade dos sofistas, pensadores que poderiam convencer as pessoas de eventos não-verdadeiros por meio da palavra.

Porém, merece destaque o grande salto teórico entre Platão e Aristóteles, referente ao reconhecimento da questão do tempo que separa o momento em que a “tupos” é impregnada (o presente do acontecimento) e sua retomada com a “eikon” (o passado sendo convocado ao presente). A frase emblemática que coroa essa diferença de perspectiva entre os dois discípulos de Sócrates recebe atenção especial do pensador francês: “A memória é do passado” (RICOEUR, 2007, p. 34). No ensaio aristotélico *Da memória e reminiscência*, imaginação e memória continuam fazendo parte da alma sensível, como em Platão, portanto permanecem como duas faces da mesma moeda; contudo, a distância temporal entre a impressão e a recuperação da marca configura-se como característica concernente à memória, distinguindo-a da imaginação.

Ainda, segundo Ricoeur (2007), diferentemente do que acreditavam seus predecessores, para Aristóteles, corpo e alma são associados e a marca ou impressão (“tupos”) passa a ser chamada de inscrição. Ele também retoma o conceito de “eikon” como “cópia”. Assim sendo, a sensação/percepção resultante de uma experiência deixa de ser elucidada a partir da marca na cera, sendo explicitada pela metáfora da pintura. A aporia é renovada pois a pergunta passa a ser: “(...) de que nos lembramos então? Da afecção ou da coisa de que ela procede?” (RICOEUR, 2007, p. 36). Em outros termos, a reflexão aristotélica expande o paradoxo do ausente no presente por meio de dois movimentos. O primeiro deles, quando questiona se a memória revela a

sensação original *ipsis literis* à vivenciada (inscrição), ou se nos permite acessar uma representação dessa sensação (*eikon*) e, o segundo, por ignorar a discussão em torno da veracidade ou falsidade dessas lembranças.

Além disso, outro raciocínio que já havia aparecido em Platão, com a alegoria do pombal⁹, adquire contornos mais nítidos no pensamento aristotélico. As lembranças, além de aparecerem espontaneamente na memória de um sujeito, podem, também, ser deliberadamente buscadas. Essa ideia de busca por saberes havia sido discutida no diálogo *Teeteto* e, mais tarde, retomada por Aristóteles quando ele postula duas facetas da inscrição (“tupos”, a impressão platônica). A lembrança pode retornar pela via da afecção, espontaneamente, o que é denominado “mneme”, como também pode ser acessada pela via do esforço, o que ele nomeia como “busca ativa” ou “anamnese”. Com isso, Aristóteles diferencia a recordação espontânea (a “memória-paixão”) da recordação buscada (a “recordação-ação”). Essa última ideia será fundamental para a compreensão do pensamento de Ricoeur, inclusive, ele adaptou, em sua teoria, os conceitos de “memória-paixão” para “evocação simples” e de “recordação-ação” para “busca ativa”. Durante a análise da obra literária, lançaremos mão desses termos utilizados pelo estudioso francês.

Comum tanto à mneme (evocação simples) quanto à anamnese (busca ativa) e essencial à caracterização da memória, é a passagem do tempo entre o momento da inscrição e o momento da lembrança: “Essa afirmação de Aristóteles [‘O ponto mais importante é conhecer o tempo’] confirma a tese segundo a qual a noção de distância temporal é inerente à essência da memória e assegura a distinção de princípio entre memória e imaginação” (RICOEUR, 2007, p. 38). Entretanto, essas instâncias memoriais apresentam uma diferença crucial. Sob a égide da mneme, a lembrança permanece vinculada àquilo que a gerou, um acontecimento externo, por exemplo. Já na anamnese, para a memória vir à tona, pressupõe-se uma postura ativa, uma iniciativa interna (mental) do sujeito, o qual passa a ser visto como um “explorador do passado” (RICOEUR, 2007, p. 37). Essa capacidade, esse poder de tornar o ausente presente nos interessa na discussão sobre o narrador-personagem de *Vermelho amargo*.

Em suma, Aristóteles seguiu o raciocínio da aporia platônica, no que se refere à diferenciação entre “tupos” e “eikon”, mas desdobrou a primeira noção em

⁹ A partir dessa alegoria, Sócrates apresentou provocações a Teeteto acerca da influência das opiniões e explicações racionais na formação do conhecimento verdadeiro ou falso.

impressão e inscrição. Além disso, enriqueceu a aporia quando enfatizou a passagem do tempo entre o momento da experiência e sua rememoração. Devemos nos concentrar, ainda, na contribuição da teoria aristotélica em abordar explicitamente a memória e propor duas vertentes de acesso a ela: a evocação simples e a busca ativa.

4.2 O tempo é portal para a memória

No início de seu esboço fenomenológico, Ricoeur (2007) reitera que considera a memória como a capacidade cognitiva humana mais importante para se revisitar o passado, indo na contramão de outros estudiosos que, muitas vezes, preferem enfatizar suas deficiências. O filósofo francês também pondera que sua teoria apresenta um aspecto fragmentado. Esta observação parece sustentar a denominação de “esboço” ao raciocínio desenvolvido, por meio do qual ele não pretende postular conclusões e, também, parece justificar as diversas fontes às quais se reporta na elaboração de seus fundamentos.

Constatamos que Ricoeur (2007) incorpora na discussão teorias desenvolvidas em diferentes momentos históricos, por outros filósofos pertencentes a correntes muito distintas entre si: retoma Aristóteles; aborda Santo Agostinho; recorre a Bergson; devido ao compromisso com a fenomenologia, estuda as proposições de Husserl e Edward S. Casey. Apesar da densidade que o diálogo com tais autores imprime à teoria ricoeuriana (a qual, lembremos, é multifacetada), cabe esclarecer que, evidentemente, prezaremos, nesta dissertação, tão somente os questionamentos concernentes à análise literária, ignorando deliberadamente as questões voltadas mais à História e/ou à Filosofia, como a filiação do estudioso francês à fenomenologia, ou sobre como a temática da memória vem sendo abordada no pensamento filosófico ocidental.

O filósofo francês estrutura, então, seu esboço fenomenológico em três pares de opostos, os quais representam polaridades, e não dicotomias, tendo como o que ele denomina de “fio condutor” a “relação com o tempo” (RICOEUR, 2007, p. 41). Quanto ao primeiro par, **hábito** e **memória**, ele discute a influência do distanciamento no tempo entre acontecimento e recordação do acontecimento. No segundo par, **evocação simples** e **busca**, o teórico diferencia as lembranças que surgem espontaneamente na memória e as que são conscientemente buscadas, procuradas. Por último, na terceira polaridade, **mundanidade** e **reflexividade**, versa-se sobre

memórias que podem ultrapassar a visão do indivíduo sobre si mesmo e, por meio da atividade reflexiva, conscientizá-lo de que os espaços pelos quais circulou e outras pessoas com quem interagiu compõem as experiências passadas. Além de o aspecto temporal configurar-se como linha mestra de suas reflexões, Ricoeur destaca que, nesse momento, mais importantes são as lembranças, os fatos rememorados, e menos o sujeito que se lembra. A partir desse princípio, o enfoque recai na possibilidade de construção narrativa por meio dos elementos memoriais. Certamente, essa perspectiva coaduna-se aos princípios de nossa análise literária, pois que contempla a memória como matéria-prima à construção narrativa. Antes de prosseguirmos, devemos advertir que serão mais profícuos aos objetivos desta dissertação somente os dois primeiros pares de opostos, pois o último é associado, pelo filósofo, mais à memória coletiva do que à memória pessoal. Posto que nosso objeto de estudo alinha-se à memória subjetiva, discorreremos apenas sobre as duas primeiras polaridades, nos próximos parágrafos.

O primeiro par de opostos refere-se, portanto, às noções de **hábito** e **memória**, e advém da teoria bergsoniana. O hábito, enquanto expressão presente de um aprendizado e/ou ação adquirida em algum estágio anterior da vida, caracteriza-se pelo curto distanciamento temporal entre o momento aprendido e o reproduzido. Para melhor compreensão do conceito, pensemos na seguinte situação: na infância aprendemos que devemos escovar os dentes todos os dias, mais de uma vez por dia. Ao longo de nossa vida, vamos repetindo essa ação, tornando-a presente novamente, o que de certo modo diminui a distância temporal entre o momento em que escovamos os dentes pela primeira vez e a reprodução dessa ação. Nas palavras de Ricoeur, nesse caso, “(...) de algum modo, o passado adere ao presente (...)” (RICOEUR, 2007, p. 43). A temática memorial no livro *Vermelho amargo* em nada vincula-se ao conceito de hábito, porém, encontra reflexo na noção de memória, a qual, na extremidade oposta do espectro, indica o descolamento entre passado e presente. Interessa-nos, prioritariamente, nesse par de opostos, a reflexão sobre repetição e imaginação, desenvolvida por Bergson e ilustrada no seguinte excerto: “À memória que repete, opõe-se a memória que imagina: ‘Para evocar o passado em forma de imagens é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo’” (RICOEUR, 2007, p. 44). Na novela queiroseana encontramos justamente esse movimento: enquanto narra, o personagem principal vai ativando uma memória

longínqua e o faz assumidamente por meio da imaginação; ele recupera acontecimentos de sua vida que, sob outra perspectiva, que não a da literatura, poderiam ser de pouco valor, poderiam estar condenados ao esquecimento, entretanto, adquirem estatuto de importância vital, visto que permitem o encantamento, mesmo que muitas vezes nostálgico e sofrido, do personagem com a sua própria história de vida.

Com relação aos opostos **evocação** e **busca**, baseados em Aristóteles e abordados na seção anterior, pressupomos que o exercício recordativo encontrado em *Vermelho amargo* parece aproximar-se mais da busca do que da evocação. Empreenderemos uma análise detalhada da narrativa, sob esse aspecto, a seguir. Por ora, faz-se mister mencionarmos que, nesse ponto de sua teoria, Ricoeur desconsidera a dimensão neurológica do aparato memorial, mesma postura assumida nesta dissertação. Mostra-se desnecessária qualquer discussão acerca de possíveis “deficiências” da memória, já que esse tópico dialoga diretamente com o papel da memória na ciência histórica e este ponto não aparece em nenhum momento no livro de Bartolomeu Campos de Queirós. Em contrapartida, o “caráter de saber” (RICOEUR, 2007, p. 45) da memória configura-se como ponto especial: estudaremos se e como o exercício de recordação perpetrado pelo narrador propicia a ele um contato intelectual e/ou de sabedoria com relação a sua própria subjetividade. Poderíamos dizer, em outros termos, que analisaremos se o personagem na medida em que se recorda e fabula enquanto narra vai, ao mesmo tempo, resolvendo suas angústias, revisitando de modo mais consciente (e até catártico) o seu próprio passado, percorrendo um caminho de autoconhecimento.

Ainda acerca do primeiro par de opostos, acreditamos que a narrativa resultante do processo de recordação do narrador-personagem reflete, em termos aristotélicos, muito mais um “labor de construção” (RICOEUR, 2007, p. 46), o qual está relacionado ao raciocínio (*sullogismos*), do que a uma associação quase mecânica, processo pelo qual as lembranças seriam retomadas quase que automaticamente, por um acaso. Certamente, há conexões entre os episódios lembrados e narrados e o personagem-narrador parece assumir uma postura analítica diante dos acontecimentos que viveu e das consequências em seu presente. Imprescindível, ainda, investigarmos a contribuição da atividade imaginativa/criativa concomitante ao relembrar e própria desse labor. Ou seja: buscar ativamente o

passado é um trabalho complexo no qual se pode também permitir o fluxo da imaginação.

Apesar de esse mecanismo de busca ativa parecer um tanto calculista em um primeiro momento, pois que se pauta pelo raciocínio e pela atividade intelectual, a partir da contribuição de Bergson, Ricoeur (2007) consegue explorar, nesse segundo par de opostos, a dimensão afetiva que a maioria dos processos de recordação movimenta. Bergson postula dois conceitos análogos aos conceitos aristotélicos (mneme e anamnesis), os quais ele denomina de **recordação instantânea** e **recordação laboriosa**, respectivamente. Contudo, mais importante do que discorrermos sobre tais noções é conhecermos a ideia bergsoniana de que mesmo que o intelecto seja requisitado no processo de rememoração não se prescinde do *pathos*, ou seja, o empenho empregado no momento da atividade de rememoração também leva ao caminho do afeto, do sentimento, da emoção. Sabemos que essas características são encontradas na obra de Queirós que nos propomos a estudar. Portanto, contemplaremos tanto o que há de esforço intelectual quanto de afetivo na novela, sem, na verdade, separar um aspecto do outro, pois consideramos ambos complementares no funcionamento da engrenagem dessa narrativa memorialística em específico.

Ainda, ao citar Santo Agostinho, Ricoeur (2007) nos atenta para o contrário do lembrar, o esquecer. Como o próprio narrador-personagem afirma ao final de sua história, “[E]squecer é desexistir, é não ter havido” (QUEIRÓS, 2011b, p. 65) Esse ponto é também crucial para avaliarmos se há, na narrativa, alguma tensão entre o risco de não se lembrar e o seu contrário, o êxito contra o não-esquecimento.

Complementar a essa tensão, e último ponto do segundo par de opostos, é a questão da imaginação. Ricoeur (2007) ancora essa discussão na teoria de Husserl a partir dos conceitos de “retenção” ou “lembrança primária” e “reprodução” ou “lembrança secundária”, os quais são também análogos aos de Aristóteles e Bergson. Nesse trecho do esboço fenomenológico, o filósofo francês reflete sobre como a percepção humana relativa ao tempo impacta as lembranças referentes ao passado. O estudioso defende, baseado em Husserl, que um fato deixa de ser percepção e vira memória tão somente quando o tempo age sobre ele. Além disso, esse tempo que decorre entre o momento presente do fato e sua relembração pode dar espaço à imaginação. Uma questão que interessa a Husserl e a Ricoeur que fica, porém, sem conclusão, é de quando uma lembrança é mesmo lembrança e quando é imaginação;

em todo caso, nesta dissertação, esta questão não nos preocupa, pois a obra literária representa o espaço conveniente para o livre trânsito tanto da memória factual, quanto da memória criativa. No caso de *Vermelho amargo*, não se sabe muito bem onde uma termina e a outra começa.

5 RECORDAR É TAMBÉM RECRIAR O PASSADO

Um homem revisita tempos pretéritos, relembra dissabores e amores da infância e, na medida em que vai narrando, vai transformando sua nostalgia em matéria-prima para a arte da linguagem. Muito mais do que contar fatos marcantes, o narrador-personagem se permite olhar demoradamente para uma fase de sua vida, ora sob as lentes do adulto que agora é, dotado da capacidade de reflexão, ora sob as lentes da criança que foi, na plenitude de sua sinceridade e criatividade. Lançada em 2011, pela editora Cosac Naify, a novela *Vermelho amargo*, última obra de Bartolomeu Campos de Queirós publicada em vida, consagra o mineiro como um dos mais notáveis autores contemporâneos em língua portuguesa.

Com projeto gráfico delicado e sóbrio, a primeira edição apresenta capa e quarta capa vermelho escuras, sem ilustrações. A cor escolhida remete ao motivo recorrente na narrativa: o tomate. A sinopse elaborada pelo diretor teatral Gabriel Vilella, presente na quarta capa da publicação, configura-se como um convite irrecusável à apreciação do livro, pois consegue exprimir, em poucas linhas, a densidade psicológica da narrativa e também enaltecer a destreza e maturidade do escritor no domínio da palavra poética: “Bartolomeu comanda sua escrita com mãos apolíneas e cérebro dionisíaco, produzindo uma fábula delicada... como arame farpado. Grande alma literária com coração santo.” (QUEIRÓS, 2011b, s/n)

O visual interno do livro mostra-se igualmente harmonioso. A história é contada em páginas amarelo-claras, preenchidas por letras bordô; com exceção da folha de rosto, de coloração completamente bordô. Nela, encontramos uma frase de abertura, uma espécie de epígrafe, impressa na cor bege, a qual anuncia o caráter poético e emotivo da história que virá em seguida: “Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 5) Conforme aventamos no segundo capítulo, o discurso veiculado por essa frase pode ser atribuído tanto ao escritor quanto ao personagem narrador, isso depende da leitura que se faz da obra completa, somada às referências de cada leitor. Contudo, independente da interpretação, essa sentença elucida características estilísticas e temáticas próprias do universo queiroseano, já encontradas em livros anteriores.

Primeiramente, o lirismo da obra é revelado na sinestesia entre os sentidos da visão e do paladar: o vermelho, enquanto cor, perceptível por meio do olhar, remete, ao mesmo tempo, ao gosto amargo do tomate, ingerido diariamente pelo protagonista

quando criança. Em segundo lugar, após uma leitura completa da obra, descobre-se que esse sabor desagradável não se refere somente ao fruto, mas também aos sentimentos de dor e tristeza vinculados às lembranças que vão emergindo, pouco a pouco, da memória do narrador. O excerto, portanto, ilustra o apreço de Queirós pelas figuras de linguagem, especialmente a metáfora. Ainda, descobrimos que, na história, o exercício fabulativo, a atividade da escrita (deitar o vermelho sobre o papel branco), representa um meio de encontro do personagem (quiçá do autor) com seu próprio passado, a fim de que ele possa compreender e aliviar-se dos infortúnios de sua biografia. Por meio da linguagem escrita ele se aproxima de sua subjetividade, consequentemente, se reconhece e se reafirma sujeito. Afinal, essa frase ratifica a visão de Bartolomeu de que a palavra pode libertar.

Vermelho amargo é principalmente sobre a experiência de um menino com a figura materna, seja esta relacionada ao papel exercido pela mãe, seja ao da madrasta. Aquela representa a mãe bondosa, protetora, dona de incomparáveis virtudes, digna da admiração incontestada dos filhos. Esta assemelha-se às madrastas dos contos de fadas: maldosa, egoísta e nada empática ao sofrimento dos enteados.

Outros personagens são partícipes de episódios importantes na história do menino, como o pai, os irmãos e até mesmo algumas pessoas da comunidade onde ele vivia. Mesmo assim, a maior parte dos acontecimentos da narrativa são direta ou indiretamente permeados pela nova dinâmica de uma família que perdeu uma das integrantes. O protagonista expressa sua visão de como o falecimento da mãe afetou os irmãos, levou o pai a contrair novo matrimônio, ceder ao vício em álcool e afastar-se ainda mais da convivência doméstica.

Nenhum personagem do livro é nomeado. Não há referências precisas nem de lugar nem de tempo da narrativa, porém, podemos inferir que o personagem central viveu a fase da infância (e provavelmente uma parte da adolescência) em uma cidade pequena, pois em diversos trechos ele conta sobre a vida em comunidade, sugerindo a facilidade que os vizinhos tinham em saber da vida uns dos outros. Além disso, ele comenta brevemente sobre a influência exercida pela instituição religiosa na rotina do povoado, fosse na figura do padre ou na do edifício sagrado: “A cidade acordava lerda, como se fosse possível escolher os sonhos. O sino da igreja serrava as ruas, becos, praças. Os habitantes sentiam-se prenhos de Deus e perdoados dos pecados ainda por cometerem.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 54)

A concisão de detalhes concernentes aos elementos narrativos tradicionais (personagens, tempo, espaço) destaca a dimensão psicológica da novela e enfatiza os conflitos subjetivos vividos pelo protagonista, especialmente aqueles nos quais a reminiscência materna está em jogo. Tendo essa questão em perspectiva, realizaremos uma leitura da obra guiados por questionamentos que se originaram durante o estudo do capítulo da obra de Ricoeur (2007).

Assim como é apresentada na narrativa bíblica, a origem do universo e de todos os seres vivos como os conhecemos aconteceu por meio de ordens enunciadas por Deus. O primeiro movimento para a criação fora consumado com a famosa frase latina “Fiat lux”, ou “Faça-se luz”. Mais importante do que a crença ou a descrença no significado religioso é a simbologia que tal passagem evoca: o surgimento da vida concretiza-se, no contexto da Bíblia, pela verbalização de tal objetivo, pois o escuro é desfeito exatamente através da palavra e, somente após essa conquista primordial, Deus teria prosseguido com seu projeto. Assim, declarando seus desejos, “o verbo se fez carne”. Ainda, podemos interpretar as trevas como caos, ignorância, e a luz como ordem, conhecimento; novamente, sugere-se que a linguagem verbal contitui-se como um forte instrumento de construção de uma realidade.

A influência de preceitos religiosos aparece, frequentemente, permeando as diversas memórias do narrador protagonista de *Vermelho amargo*. Também apresenta importância especial a palavra na expressão de pensamentos e sentimentos íntimos, na representação de um universo subjetivo peculiar, pois que o personagem demonstra estar sempre em busca da compreensão e aceitação do passado. A palavra poética em seus sentidos denotativo e conotativo; a palavra que conduz ao que se acredita ser a verdade objetiva e cruel, porque expõe uma realidade de difícil aceitação; a palavra que pode veicular mentiras a serviço da desilusão ou “mentirinhas” próprias das fantasias inocentes e pueris, capazes de amenizar tristezas. Todas essas palavras, escolhidas diligentemente pelo autor para serem o discurso do protagonista, estão presentes no processo de reconstrução de uma história. Essa recuperação do passado consequentemente conduz o protagonista a uma possibilidade de reavaliar a si e às pessoas que deixaram marcas em sua vida.

Sendo assim, nossa investigação seguirá a trajetória balizada pelos pares de opostos ricouerianos (2007) e pelas discussões acerca do intercâmbio entre memória e imaginação. Partindo dessa noção, poderemos verificar nossa hipótese de que, conforme vai desenvolvendo seus relatos, o narrador vai também construindo um

processo de reconciliação das várias facetas de si mesmo. Ele aprofunda certos questionamentos e restaura o alicerce que a imaginação representa em sua vida emocional. Bartolomeu Campos de Queirós, ao criar um personagem-narrador repleto de nuances psicológicas, desperta a empatia dos leitores e acaba convidando-os a também lançarem um olhar mais poético sobre suas próprias reminiscências.

Nos três primeiros subcapítulos, nos dedicaremos a desenredar a “presença do ausente” nos relatos do narrador sobre todos os integrantes de sua família: mãe e madrasta, pai, irmãos. Nesse exame, exploraremos a possibilidade de que o discurso narrativo elaborado pelo autor, e atribuído ao personagem central, represente a concretização do conceito de busca ativa. Esclarecendo: defendemos que o narrador demonstra consciência intelectual sobre suas lembranças, visto que ele geralmente realiza um raciocínio, uma reflexão acerca do que lembra, atitude que contribui para o processo de reconciliação pelo qual ele passa. Em um quarto subcapítulo, discorreremos sobre o tomate enquanto símbolo literário, no livro. No quinto, investigaremos se os recursos da linguagem poética, as metáforas e antíteses, realmente denotam, em termos aristotélicos, um duplo processo de evocação e busca ativa, ou seja, se as figuras de linguagem veiculam os sentimentos e emoções e, ao mesmo tempo, compõem o perfil intelectualizado do narrador.

5.1 Orfandade: a falta que sobra

A aporia grega da presença pelo ausente, investigada pelos filósofos socráticos e revisitada por Ricoeur (2007), abre caminho para a apreciação crítica do aspecto temporal na novela *Vermelho amargo*. Inspirados por essa discussão, estipulamos dois questionamentos os quais nos propomos a discutir nesta seção, os quais certamente não esgotam as abordagens possíveis para este tópico, mas poderão elucidar as características do trabalho narrativo de Queirós (2011b): como o fator tempo é movimentado na narrativa? De que modo o autor, através de seu narrador, torna o ausente (passado) presente para os leitores?

Assumimos a caracterização de memória tal como ela aparece na introdução do esboço ricoueriano: “A memória está no singular, como capacidade e como efetuação (...)” (RICOEUR, 2007, p. 41). Compreendemos, desse excerto, que a memória representa a capacidade humana de retenção de experiências, as quais

podem ser efetuadas como lembranças¹⁰ por meio de mecanismos como a busca ativa, discutida no capítulo prévio. Essencial nos reportarmos, ainda, ao primeiro par de opostos de Ricoeur (2007) e lembrarmos que, na novela, é a memória que favorece que o passado seja retomado no presente (e não o hábito), a qual pressupõe um descolamento do passado; fato e lembrança do fato estão, portanto, explicitamente separados um do outro pelo tempo.

Logo no primeiro parágrafo de *Vermelho amargo* o narrador situa temporalmente a sua história. O presente da narrativa parece ser um momento de maturidade do personagem, pois que ele afirma: “Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, contemplei a rua e sofri imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me pareceu inteiramente concluída.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 7). Inferimos, então, que ele esteja realizando um balanço de sua vida, o que vai estruturando o caráter reflexivo e denso das memórias percorridas ao longo da história. Além disso, deparamo-nos com a primeira noção de tempo do personagem, na trama. Para ele, o tempo é cruel. Desde o início, portanto, percebemos o tom melancólico de boa parte das lembranças a serem desveladas para os leitores e a importância que o aspecto temporal exerce durante todo o livro.

Ainda, quando menciona que “Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras” (QUEIRÓS, 2011b, p. 7), constatamos que além de cruel, o tempo também pode ser caracterizado como lento, entediante, visto que a duração de um dia parece longa. Eis que a mentira - e aqui entendemos por mentira a imaginação, a inventividade - parece ser a única estratégia capaz de apaziguar o personagem com o seu tempo subjetivo. O excerto em que o narrador expõe como na meninice o tempo é sentido de um modo diferente do que na vida adulta reitera a ideia de tempo vagaroso: “Na infância o calendário fora inventado para marcar o Natal, a Semana Santa, as férias da escola, os aniversários. Os dias deslizavam preguiçosos, repetindo manhãs e tardes, entremeadas por serenas estações.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 18).

A melancolia do personagem intensifica-se no segundo parágrafo quando ele narra, em tom confessional, as dores físicas que algumas lembranças de infância causam: “Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Principia nas unhas, passa pelos cabelos, contagia os ossos, penaliza a memória e se estende pela altura da pele. (...)”

¹⁰ Ao longo deste trabalho, utilizaremos os termos “lembranças”, “recordações” e “memórias” (este último, somente no plural) como sinônimos.

(QUEIRÓS, 2011b, p. 7-8). Desde esse trecho, descobrimos que o foco da história volta-se para o passado do narrador, o qual será pouco a pouco revelado na narrativa não-linear, construída por meio de diversos *flashbacks* entremeados por reflexões do personagem, as quais são realizadas no presente da narrativa. Percebemos, também, que a menção de uma dor física (e a própria existência dela no corpo do protagonista) é um primeiro recurso dos vários que aparecem como manifestação do ausente no presente, o que passaremos a denominar também de “presentificação da memória”.

A confissão deste segundo parágrafo do livro funciona como “isca” para a primeira lembrança da novela, contada logo em seguida. No terceiro parágrafo, então, descobrimos que esse homem tinha uma mãe tão carinhosa que, ao consolar os filhos, após um tombo, era capaz de fazê-los esquecerem completamente a dor que sentiam. Este encadeamento de recordações configura-se um recurso narrativo do autor que irá se repetir em outros episódios. Geralmente, os acontecimentos passados nos quais a figura materna aparece fazem parte das recordações mais felizes do narrador e são retratados de forma mais leve, elucidando o amor e admiração do protagonista pela falecida mãe.

Após refletir sobre as separações física e simbólica que ocorrem entre mães e filhos, em todos os nascimentos, o personagem-narrador emite nova impressão sobre o tempo: “impiedoso” (QUEIRÓS, 2011b, p. 8). Ele desenvolve a ideia e nos revela que, em algum momento da infância, ele e os irmãos tornaram-se órfãos de mãe. Por meio de linguagem metafórica, poética, o personagem torna o ausente, uma época de angústia e tristeza, em presente.

Sem a mãe, a casa veio a ser um lugar provisório. Uma estação com indecifrável plataforma, onde espreitávamos um cargueiro para ignorado destino. Não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe. Impossível adivinhar, ao certo, a direção do nosso bilhete de partida. Sem poder recuar, os trilhos corriam exatos diante de nossos corações imprecisos. Os cômodos sombrios da casa – antes bem-aventurança primavera – abrigavam passageiros sem linha do horizonte. Se fora o lugar da mãe, hoje ventilava obstinado exílio. (QUEIRÓS, 2011b, p. 9)

Este trecho justifica por que o protagonista vem considerando, até este ponto da narrativa, o tempo como elemento “cruel”, “impiedoso”. Quando da perda da mãe ele percebeu que nada é eterno; em um dado momento ele era acalentado por ela, sua casa parecia ser um ambiente alegre, seguro e permanente. Já no momento seguinte, ele se viu desamparado, o lugar onde vivia não representava a mesma proteção e o futuro se mostrava amedrontador, incerto. Ademais, a criança que ele

era aprendeu que o tempo não se pode domar: de nada adiantaria querer que voltasse atrás; o tempo continuava passando, indiferente à dor da perda.

Neste mesmo excerto, ainda, deparamo-nos com uma figura de linguagem desenvolvida e retomada durante toda a novela: a metáfora da viagem. Destinaremos um espaço especial para analisá-la, em seções posteriores desta dissertação.

Visão similar sobre a temporalidade aparece em outras passagens da obra. O narrador-personagem conta sobre o rio que passava no meio da cidade onde morava: “As águas opacas corriam sorrindo pelas cócegas dos pequenos peixes, marinheiros à mercê da correnteza”. (QUEIRÓS, 2011b, p. 17). Essa frase pode ser lida como uma metáfora da sua própria condição (e da condição de todos os seres humanos). Os peixes equivalem aos seres humanos, os quais vivem não exatamente de acordo com o que querem, mas sim sob influência do destino, de porvires ocasionados pela passagem do tempo. Noção semelhante, de um tempo onipotente e indomável, reaparece em seguida: “Sobre os dias, a ausência da mãe ganhava corpo. O tempo – capaz de trocar a roupa do mundo – não consumia sua lembrança” (QUEIRÓS, 2011b, p. 20). Nesta passagem, o narrador reitera a característica do tempo de conduzir mudanças, de tornar efêmeros os acontecimentos da vida. Por outro lado, ele ilustra como a passagem dos anos é incapaz de apagar a mãe da memória; ao invés disso, a torna mais presente pelas lembranças dela, disparadas na contemplação de fatos e objetos cotidianos: “Em tudo, sua ausência estava presente.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 20). As recordações maternas são trazidas à presença, na narrativa, sempre que o protagonista manifesta o sentimento de saudade, relata os costumes e comportamentos típicos da mãe, relembra situações marcantes, ou quando vincula a ela determinados espaços, ações, experiências.

A capacidade da genitora de encontrar soluções criativas para os problemas, por exemplo, aparece no seguinte trecho:

Os pingos da torneira da cozinha, noite adentro, pertubavam nosso sono. Só a mãe mentia às torneiras, interrompendo o ritmado barulho. Amarrava um pano na torneira e deixava a ponta do tecido se estender até o fundo da pia. O tecido absorvia as gotas e se encharcava sem interromper o destino das águas, morrendo bem no fundo do bojo. Ela sabia camuflar o ruído sem interromper as águas. A mãe fazia a fantasia virar verdade. (QUEIRÓS, 2011b, p. 26-27)

A atitude simples, porém eficaz, descrita acima, ficou retida na memória do menino pela originalidade. Nesse episódio, descobrimos uma conexão entre o protagonista e sua mãe, na questão da mentira. Fica evidente que não se trata da mentira ardilosa, maléfica; trata-se de um faz-de-conta lúdico. Talvez, mesmo sem perceber, a mãe tenha atuado como um modelo para o filho. A fantasia da família seria dormir sem ser incomodada pelo ruído das gotas e, ao olhar para a situação por outra perspectiva, a mulher conseguiu resolver o contratempo. Eis o ensinamento deixado: a transformação da realidade pode ser engendrada por meio de uma postura inventiva diante da vida.

Inclusive, há outras passagens em que o protagonista refere-se à mãe para contar sobre o que aprendeu com ela:

Ao erguer os olhos do livro, o olhar da mãe vinha vestido com novo luar – eu invejava. Em cada página virada ela se remoçava, afagada pelas viagens, amores, incômodos. O livro aberto era seu berço e seu barco, em suas páginas ela se transmutava. Eu suspeitava que o embaraço das letras amarrava segredos que só o coração decifra. Mas uma certeza me vigiava: ler era meu único sonho viável. (QUEIRÓS, 2011b, p. 19-20)

Nesse fragmento, a figura materna aparece como uma mulher que, mais do que culta, era muito sensível, pois deleitava-se com a atividade de leitura, e esse comportamento era visto pelo filho como um exemplo. As reações positivas durante as leituras o encantaram, fazendo-o especular que os livros seriam, então, como passaportes para mundos diferentes. Nesta lembrança, como na anterior, o narrador densnuda a origem de sua identificação com domínios imaginativos, criativos.

Entretanto, os aprendizados com a mãe não se limitaram ao período em que ela estava viva; houve também aqueles que foram assimilados devido a sua morte. Nesse sentido, o tempo representa, implicitamente, um elemento constituinte do amadurecimento do personagem enquanto sujeito. Um exemplo claro desse processo encontra-se no seguinte excerto:

Seu adeus me deu, como sina, ler o além das letras. Aprendi, com sua ausência, a decifrar o depois dos olhares, se de afagos ou de repulsa. Li os segredos das mãos, se abençoando ou repudiando. Decifrei a censura se manifestando na linha dos lábios, amargos ou doces. Lendo adaptei-me a corresponder ao projeto do outro sobre mim. Desviando-me de mim, e, ingênuo, desconhecia a impossibilidade de novamente viver o dia de ontem. Sua partida me legou, como herança, a habilidade de explorar meu tesouro em seu vazio. (QUEIRÓS, 2011b, p. 33)

O aprendizado “além das letras” configura, nesse momento do enredo, a desconstrução da inocência do narrador, quando ele ainda era criança. Os olhares de afago ou repulsa e os lábios amargos ou doces podem ser referências às interações problemáticas com a madrasta. A necessidade de se adaptar às expectativas alheias remete à frieza desse universo adulto que exige determinados comportamentos da criança, à medida em que ela cresce, os quais nem sempre correspondem a seus anseios íntimos, o que fica claro quando o personagem afirma que estava se “desviando” dele mesmo. Portanto, a morte da mãe marca, essencialmente, o início de um processo de transição da infância para a mocidade, reafirmando a visão do protagonista relativamente à inexorabilidade do tempo. Quando confessa que não compreendia ser impossível vivenciar novamente o passado, fica implícito o desalento decorrente da morte da progenitora e a dificuldade que ele teve, quando menino, em lidar com os acontecimentos consequentes a isso. Apesar de todas as adversidades, o narrador as reconhece como lições de vida, na última frase do trecho citado.

Por outro lado, as recordações concernentes à madrasta são geralmente explicitadas por meio de relatos negativos, o que evidencia uma diferença substancial entre as duas mulheres que desempenharam o papel materno na vida do personagem central.

Oito. A madrasta retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de **envenenar** a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava seus gestos. Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se **degolasse** cada um de nós. Seis. (QUEIRÓS, 2011b, p. 9) [grifos nossos].

O fragmento supracitado inicia com o número oito, o qual acreditamos ser o número de pessoas na família: a madrasta, o pai, o protagonista, e mais cinco irmãos. Os vocábulos “envenenar” e “degolasse”, destacados em negrito, aludem ao campo semântico do crime e, ao longo da história, o narrador emprega outras palavras de mesmo teor ao abordar a madrasta. A partir disso, notamos que ela não passava confiança ao menino, visto que suas ações geralmente eram interpretadas por ele como ameaças ou hostilidades. Na sentença com início na terceira linha, ele confessa que tentava compreendê-la em seu jeito rude, contudo, ele termina de contar o episódio insinuando que a mulher tinha a intenção de se livrar dos cinco enteados.

Algumas páginas depois, encontramos o relato de como a mãe preparava o tomate para as refeições. Ao descrever como ambas performavam a mesma ação de modos opostos, o narrador reforça a discrepância entre elas:

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruces eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. (QUEIRÓS, 2011b, p. 14-15)

A mãe externava carinho e dedicação na maneira como preparava o fruto, já a madrasta parecia imprimir, no mesmo ato, toda a aversão que sentia pelas crianças.

Em outro trecho que comprova a visão do protagonista sobre a nova esposa do pai, são empregadas palavras que fazem referência ao seu comportamento dissimulado.

Seu olhar me promovia a seu **prisioneiro**. Sempre, se ela me encarava ao mastigar o tomate, eu passava a existir dentro de seus olhos. Seu olhar **assaltava-me**. Ser o menino de seus olhos aturdiava-me. Insistia em **fugir**, mas seu olhar me **sequestrava**. Negava ser ela o meu espelho. Meu espelho habitava, secreto, dentro de mim. E débil, naquele globo castanho e opaco, o medo mais se anunciava, com superlativo pavor. Morar em seus olhos era o mesmo que **ser roubado** de minha mãe. Eu traía, e assim padecia, ao me permitir tamanho deslocamento. Quem ficara guardado – para sempre – na menina dos olhos da morta? (QUEIRÓS, 2011b, p. 19) [grifo nosso].

A recordação acerca da mãe influenciava diretamente na relação com a madrasta. Nesse fragmento, a narração reitera a perspectiva da criança órfã diante do luto e da necessidade de convivência com uma nova figura feminina. O menino não conseguia aceitá-la como uma substituta para a mãe, e sentia-se acuado pelo contato visual que ela tentava constantemente estabelecer. Diante disso e de todos os outros relatos do protagonista, o retrato delineado dessa personagem aproxima-se do arquétipo da madrasta insensível e individualista.

Interessante, ainda, mais uma passagem da novela na qual o narrador contrapõe as duas mulheres. Ele conta que a madrasta “decapitava” o tomate para as refeições e “açoitava” os bifes: “Ao depois de muita tortura, a carne se transfigurava em pedaços de rendas esgarçadas.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 24). Ele vincula este fato à lembrança dos trabalhos manuais da mãe:

Minha mãe prezava as rendas pelo que havia nelas de fragilidade e trabalho. Todas as suas costuras eram arrematadas com rendas nas margens. Na ausência de rendas ela mesma tecia, pacientemente, com linhas de seda, trazidas da China, para presentear nossos olhos com mais cortesia. (QUEIRÓS, 2011b, p. 24)

Identificamos, nessa parte do livro, mais um encadeamento de recordações. O bife rasgado que se assemelhava à renda é correlacionado, pelo narrador, aos rendados que embelezavam as costuras. Novamente, noções de brutalidade e violência são atribuídas à madrasta; à mãe, de delicadeza, capricho e zelo.

Um ponto em comum entre as duas encontra-se na alimentação; ambas representavam, para o menino, o referencial nesse quesito. Inclusive, um modo de o narrador retomar diversos fatos passados importantes, no presente da narrativa, é por meio do aroma, do sabor, e do apelo visual dos alimentos, ora preparados pela mãe, ora pela madrasta. A propósito, constatamos que quatro dos cinco sentidos do corpo humano são constantemente requisitados nesse exercício de rememoração que conduz toda a história: tato, olfato, paladar e visão. Sobre esse assunto, desenvolveremos mais à frente, no confronto de elementos do enredo com os conceitos de evocação simples e busca ativa. Por enquanto, continuaremos analisando os momentos em que a memória sensorial leva o personagem a recuperar fatos marcantes.

Há uma lembrança específica que associa cor e cheiro a uma situação lúdica na vida do narrador. Ele rememora uma vez que foi ao circo com “aroma de pipoca e cor de amora” (QUEIRÓS, 2011b, p. 17) acompanhado da mãe. Naquele dia, ele fantasiou ser um artista circense, brincando embaixo da lona feita com o lençol.

Outras duas lembranças, uma melancólica, e outra feliz e lúdica, são acessadas pela via dos sentidos. Aquela refere-se aos pratos feitos pela madrasta, e esta, às primorosas refeições elaboradas pela mãe:

Se a chuva chovia mansa o dia inteiro, o amor da mãe se revelava com mais delicadeza. O tempo definia as receitas. Na beira do fogão ela refogava o arroz. O cheiro do alho frito acordava o ar e impacientava o apetite. A couve, ela cortava mais fina que a ponta da agulha que borda mares em ponto cheio. Depois, mexia o angu para casar com a carne moída, salpicada de salsinha, conversando com o caldo do feijão. Tudo denunciava seu amor. Nós, meninos, comíamos devagar, tomando sentido para cada gosto. Ela desconfiava que matar nossa fome era como nos pedir para viver. (QUEIRÓS, 2011b, p. 35).

Podemos observar que a mãe representa, na visão do menino, a pessoa responsável pela nutrição dos filhos, não somente por meio dos alimentos, mas ao mesmo tempo pelo esmero e afeto que ela demonstrava ao cozinhar. Ela os alimentava com comida e com amor. Somando-se a isso, então, o aroma, a visualidade, a combinação de sabores e temperos compunham um prato apetitoso, o qual fortalecia os laços entre a mulher e seus rebentos.

Em contrapartida, as refeições preparadas pela madrasta, apesar de lembradas também de modo poético, enaltecendo-se o aspecto imagético, geralmente refletem o desamor sentido pelo menino na convivência com a mulher.

A madrasta montava a comida em cada prato. O arroz de um lado. O feijão ralo ficava ancorado no arroz, lembrando uma praia mansa com um mar negro, sem ondas. Na extremidade do oceano, uma ilha feita de abóbora, chuchu ou quiabo, segundo sua escolha. Um fragmento de carne – renda bem engomada – segurava o arroz. A fatia de tomate entrava como um sol, sobre o arroz em neve, colorindo seu império. (QUEIRÓS, 2011b, p. 38).

Bem como em outros excertos similares, depreendemos que a esposa do pai não era tão criativa quanto a mãe, pois o modo como esta última dispunha os alimentos conduzia a imaginação do menino para partes antes não visitadas. A paisagem montada pela madrasta remetia a um lugar parado e, certamente, bem menos alegre do que os cenários com os quais o menino estava acostumado a fantasiar anteriormente. Além disso, a narração sobre o fato de a madrasta compor o prato de cada pessoa da família explicita um comportamento controlador que, somado a outras situações em que aparece no enredo, reforça, para os leitores, a opressão sentida pelo protagonista. Aliás, o vocábulo “império”, presente na última linha do fragmento transcrito acima, sustenta a interpretação de que a mulher era realmente dominadora.

Até o momento, nessa seção, analisamos qual o entendimento do narrador-personagem acerca da dimensão temporal e também de que maneira ele retoma diversas recordações nas quais as figuras maternas aparecem.

Descobrimos que ele considera o tempo essencialmente como um elemento soberano, capaz de modificar as situações sem possibilidade de interferência ou controle. Percebemos, ainda, como essa questão relaciona-se diretamente à temática da orfandade. A morte da mãe, advento irreparável na vida dessa criança, despertou-lhe a consciência para a transitoriedade da vida. Esse fato trágico configura-se, aliás,

como ponto de partida para o desenvolvimento da história, permeando todos os outros acontecimentos. Compreendemos, portanto, que a perda da mãe significara um divisor de águas na biografia do protagonista, porque o fez perceber que a existência não é eterna, nem estática. Nesse processo de amadurecimento vivenciado na fase inicial da vida, ele começou a perceber o tempo e seus efeitos, e essa sensibilidade aflorada a respeito da temporalidade perdura, com o passar dos anos, e provoca as diversas reflexões que o personagem, já adulto, exterioriza, no presente da narrativa. Ademais, é evidente que a distância temporal entre o vivido e o narrado vincula-se à temática da memória. É somente devido à passagem do tempo que o protagonista pode revisitar o relacionamento com a mãe e com a madrasta, elaborando um relato poético sobre tais experiências.

Diante dessas constatações e da investigação detalhada de diversos fragmentos da novela, interessa-nos explorar outros dois conceitos presentes na teoria de Ricoeur relativamente às recordações acerca das figuras maternas. Eis o novo questionamento: os relatos aproximam-se mais de um processo rememorativo de **busca ativa** ou de **evocação simples**? No quarto capítulo, lançamos a hipótese de que ambos ocorreriam, porém, com predomínio do primeiro. Enquanto averiguamos nossa conjectura, poderemos também observar e compreender os recursos narrativos empregados pelo autor, visto que praticamente todo o desenvolvimento do livro é baseado nas memórias do personagem.

Considerando-se que a estrutura do enredo é não-linear e psicológica, porquanto as ações da narrativa se desenrolam especialmente a partir do mundo interior do protagonista, essas noções filosóficas poderão contribuir para assimilarmos quais motivações regem esta concatenação específica de memórias referentes às duas mulheres por parte do narrador, nesta novela.

Antes de cotejarmos as proposições ricoeurianas com a narrativa, devemos relembrar, rapidamente, a ideia principal do par de opostos **evocação simples** *versus* **busca ativa**, sobre a qual discorreremos ao longo do quarto capítulo, ora tratando do pensamento filosófico aristotélico, ora perquirindo a tese de Ricoeur. A evocação refere-se a um trabalho rememorativo que podemos caracterizar como mais automático e vinculado, essencialmente, às emoções (em termos bergsonianos, a recordação instantânea). Em contrapartida, a busca, como o próprio nome sugere, relaciona-se às lembranças que são acessadas por meio do esforço para não esquecer, da procura (a recordação laboriosa).

Em todos os fragmentos da obra, analisados até este ponto da dissertação, notamos a coexistência de memórias afetivas e memórias analíticas, as quais se associam, respectivamente, às noções descritas acima. Naturalmente, isso ocorreria, como bem advertiu Ricoeur na própria estruturação de seu “Esboço”: tais conceitos são somente os vértices de um raciocínio que apresenta gradações, há camadas entre um e outro e é dessas camadas que mais nos ocuparemos no trabalho interpretativo da novela.

Constatamos, no que tange aos relatos sobre a mãe e sobre a madrasta, que as recordações surgem pelo processo da evocação (ou recordação instantânea) geralmente quando recobram o plano sensorial. Em outros termos, geralmente quando a lembrança envolve um, ou mais de um, dos cinco sentidos, o relato tende a ser mais passional, subjetivo, no sentido do *pathos* aristotélico, uma vez que o personagem declara explicitamente as sensações positivas ou negativas despertadas pelas atitudes de uma das mulheres.

O fato de serem sensoriais não exclui uma lógica no encadeamento dessas memórias, porém, elas não aparecem linearmente, uma logo após a outra, na história, mas sim de maneira imprevista, como realmente são boa parte dos roteiros memoriais, na mente humana. Depois de se lembrar do jeito bruto como a madrasta corta o tomate, ou da paisagem desenhada por ela no prato de comida (exemplos de experiências visuais), despertam, no limiar da memória, recordações sobre outros personagens e situações. Somente alguns parágrafos depois lemos sobre as mesmas ações, agora por parte da mãe. Assim sendo, a lógica não é racional, mas, sim, emocional.

Esse mecanismo narrativo operado pelo escritor reforça o drama psicológico vivido pelo personagem central e convoca os leitores a participarem do fluxo de recordações de modo mais empático. Inclusive, o trajeto não-linear, além de embaralhar a temporalidade da narrativa, também interfere na dinâmica de leitura, tornando-a mais demorada. Certamente, para tentar compreender ao menos um pouco da complexidade dos sentimentos do protagonista, o leitor necessita degustar, calmamente, as palavras ali escritas. A própria conjugação aleatória das memórias muitas vezes exige que quem lê volte algumas páginas para se lembrar em que parte o mesmo assunto foi iniciado.

Por conseguinte, a retomada dos acontecimentos passados aproxima-se do aspecto de busca ativa no que concerne à linguagem atribuída ao narrador por

Queirós (2011b). Configura-se como uma característica do personagem central o emprego de palavras poéticas e eruditas no relato autobiográfico. Além disso, os raciocínios imaginativos e reflexivos também compõem a dimensão de busca, uma vez que não se limitam a uma exposição denotativa dos episódios retrospectivos.

Como exemplificamos com diversos excertos, anteriormente, o protagonista elabora suas narrações algumas vezes de modo criativo e outras de forma crítica ou meditativa, frequentemente combinando os dois procedimentos. Em um primeiro momento, podemos pensar que ele, quando criança, já interpretava as ações da mãe e da madrasta pelas perspectivas reveladas pelas passagens citadas anteriormente, nesta seção. Entretanto, acreditamos que todas essas memórias, exatamente como estão contadas, foram construídas linguisticamente no tempo presente da história, são produtos do processo recordativo realizado pelo adulto maduro e exteriorizados desse modo devido aos trabalhos de raciocínio (o *sullogismos* aristotélico) e de fabulação. Provavelmente, uma criança não teria elementos suficientes para expressar seus sentimentos e conclusões de maneira tão complexa. O que o menino experienciou é colocado em palavras pelo adulto.

Pensem, a título de exemplo, no fragmento em que ele relata uma interação visual com a nova esposa do pai. Ao longo de todo o parágrafo, o personagem discorre sobre a mulher como se ela fosse uma criminosa. Vocábulos pertencentes a esse campo semântico foram meticulosamente empregados para contar, ao leitor, que, quando menino, ele a considerava uma pessoa maldosa e ameaçadora. Os sentimentos referem-se à criança, mas o discurso, ao adulto. Devido a isso, acreditamos que a busca ativa manifesta-se na expressão linguística do narrador que é, a um só tempo, lírica, crítica, refletida e inventiva.

Finalizamos, assim, a análise das reminiscências concernentes às mulheres que foram as referências maternas na vida do personagem principal. Verificamos que o falecimento da mãe gerou um contexto de carência ao filho. “A mãe partiu cedo – manhã seca e fria de maio – sem levar o amor que diziam eu ter por ela. Dai, veio me sobrar amor e sem ter a quem amar.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 11). Fundamental observarmos que a introdução da narrativa localiza-se em um dia de maio, frio e seco, semelhante àquele da partida da mãe. Portanto, a ausência dela caracteriza-se como principal temática da novela. Com a chegada da nova esposa do pai, essa falta acentua-se ainda mais, e gera novas vivências ao menino, que começa a descobrir que enfrentará, quase sempre solitariamente, os inevitáveis dissabores da vida.

Continuaremos a investigação análoga à perpetrada nesta seção examinando as memórias do narrador-personagem a respeito de seu relacionamento com outros membros da família: pai e irmãos.

5.2 Paternidade: ainda que perto, distante

As reminiscências que envolvem o pai, exploradas pelo protagonista ao longo da novela, revelam que eles possuíam uma relação distante. A primeira menção à figura paterna na narrativa remonta a uma época em que a madrasta já estava participando da convivência familiar e o homem aparece cumprindo um papel passivo, momentos antes de uma refeição:

O pai, amparado pela prateleira da cozinha, com o suor desinfetando o ar, tamanho o cheiro do álcool, reparava na fome dos filhos. Enxergava o manejo da faca desafiando o tomate e, por certo, nos pensava devorados pelo vento ou tempestade, segundo decretava a nova mulher. (QUEIRÓS, 2011b, p. 10).

Consoante a esse excerto, compreendemos que o pai estava embriagado. De acordo com essa e com outras passagens da narrativa em que o odor do álcool é relembrado, sempre em relação ao pai, podemos inferir que essa situação não representava apenas um caso isolado, pois ele parecia ter o hábito de beber. Esse costume aparentemente corriqueiro denota um desequilíbrio emocional do homem, já manifestado no período de doença da primeira esposa, e intensificado com as mudanças decorrentes de seu falecimento. Inclusive, a construção sintática “O pai, amparado pela prateleira da cozinha (...)” reforça a leitura de passividade: ele não se apoiava no móvel, era o móvel “quem” lhe prestava auxílio. Portanto, além do desequilíbrio físico momentâneo, próprio de quem está ébrio, não se pode excluir a possibilidade de que o personagem estivesse vivenciando um desequilíbrio psicológico, relativo a um sofrimento permanente.

Ainda, ao analisarmos o vocábulo em destaque, empregado pelo narrador no trecho “O suor **desinfetava** o ar”, notamos que por meio dele se expressa a qualidade de evocação simples dessa memória em específico, ou seja, enaltece como essa sensação olfativa intensa, vivida na infância, representa matéria-prima para o estabelecimento de uma memória afetiva vívida acerca do pai. As palavras “reparava” e “ enxergava” demonstram que o menino notou que o pai percebia o que estava acontecendo ao seu redor, mas também reforçam o comportamento pouco

participativo do homem, afinal, reparar e enxergar, somente, não implicam em uma ação do sujeito na realidade da família. Não há mágoa no relato do protagonista, porém, notamos que a madrasta era a responsável não somente pelo que seria servido na refeição, como também exercia uma influência mais contundente na vida das crianças do que a pessoa com quem estes partilhavam laços sanguíneos, fato esclarecido pelo emprego do termo “decretava”. Portanto, o pai cumpria, na verdade, um papel coadjuvante nas decisões da rotina doméstica e, até mesmo, na vida dos filhos. Não se sabe se por dificuldade de assimilar a nova configuração familiar, ou se por omissão deliberada, ele apenas observava, não agia, participava dos acontecimentos praticamente como um espectador.

A postura indolente do patriarca é reforçada pela lembrança de como ele havia mudado após a morte da esposa. O filho conseguia reparar, em reações sutis, a dor da perda que o pai tentava disfarçar:

O pai, que suportava o peso das caixas de manteiga, agora andava leve, manso, tropeçando em penumbras e suspiros. O amor encarnou em todo o seu destemido corpo e afrouxou até seus pesares. Amava em dobro: o amor que sobra aos viúvos e mais o amor reinventado, e capaz de camuflar o luto. E, para ganhar mais amor, negociava com o tomate o destino dos filhos, clandestinamente. (QUEIRÓS, 2011b, p. 12-13)

A partir desse fragmento, constatamos como pai e filho estavam, na verdade, sentindo-se melancólicos e carentes em decorrência do luto. Apesar de o narrador não explicitar e nem sugerir essa identificação, constatamos que, mesmo com a distância física e emocional entre o homem e o menino, ambos estavam vivendo angústias muito parecidas. Lembremos que o protagonista expressa claramente, em diversas passagens, que a falta da mãe lhe havia gerado medo, solidão e lhe havia despertado o objetivo de ser o mais agradável possível aos outros, para que fosse amado. O personagem principal percebia que o pai estava alheio, porém, o relato dessa lembrança expressa solidariedade à dor que o homem também sentia. Assim, de certa forma, o protagonista apresenta uma visão ao menos embrionária de reconciliação com as lembranças acerca da figura paterna; ele demonstra consciência das dificuldades que haviam, no relacionamento, mas ao mesmo tempo reconhece e recorda-se do sofrimento do homem.

Reiteramos que as constatações do personagem principal que evidenciam uma melhor compreensão do pai certamente foram possíveis apenas por estarem distanciadas no tempo, por terem se tornado lembranças e terem sido trazidas ao

limiar da memória por meio da linguagem. Certamente, o que ele nos apresenta são os fatos já influenciados pela visão adulta. A construção do relato sobre o pai revela tanto algo muito próximo das sensações vivenciadas no passado quanto uma compreensão distanciada dos fatos. Há a manifestação da evocação simples, mais passional e relacionada aos sentimentos e sensações, combinada à busca ativa, referente ao desejo de entender o passado. Por esses meios, a reconciliação ocorre: no exercício do relato memorial o protagonista exprime em palavras o que discerniu ao longo da vida, e também o que o marcou.

Ainda sobre o último excerto transcrito, é significativa a metonímia empregada pelo narrador. O tomate passa a ser identificado com a madrasta. Quando menino, o protagonista certamente não conseguia desvencilhar a imagem do fruto da imagem da mulher e, na narração, o emprego dessa figura de linguagem acentua a conexão entre ambos. Ademais, afirmar que o pai negociava com o fruto corrobora tanto o poder do qual a mulher desfrutava, na casa, quanto a relevância de lembranças, na maior parte das vezes negativas, pertinentes ao tomate, naquela fase da vida.

Ao longo da novela, o personagem principal recorda, majoritariamente, situações nas quais o pai havia sido rigoroso e até rude com os filhos. Na primeira delas, justifica que comia utilizando colher, pois “‘Garfo é arma, e menino não anda armado’”. (QUEIRÓS, 2011b, p. 13). Na compreensão pueril, o narrador pensava que, ao dizer isso, o progenitor acreditava que as crianças pudessem ser ou se tornar assassinas. Inclusive, o homem não gostava que os filhos brincassem livremente: “Brincar irritava a ira de nosso pai.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 33). Permitia apenas que contassem estrelas, porque assim ficariam tranquilos, sob controle. Havia, ainda, o medo dele por parte dos rebentos, o que fica explícito no relato sobre uma cicatriz que a irmã mais velha detinha no rosto, consequência de um acidente quando ela tentava esconder do pai o seu divertimento com uma boneca. Além disso, havia as críticas que ele proferia contra os filhos. Quem fosse o último a terminar uma refeição ouvia: “‘Esse menino só nasceu para comer’”. (QUEIRÓS, 2011b, p. 40). Isso impelia o protagonista a alimentar-se rapidamente, para evitar o embaraço provocado pelo comentário.

Apesar de a austeridade do pai ser uma matéria mais constante de lembranças do que as expressões de carinho, na história, o protagonista reconhece que atos discretos, quase imperceptíveis, deixaram gravados na memória a suposição de que, de fato, havia um apreço silencioso do homem pelas crianças. O exemplo mais

consistente desse sentimento refere-se à reminiscência do aroma da mortadela trazida na volta para casa, após as viagens a trabalho:

O pai viajava por distantes estradas. Partia nas madrugadas - secas ou frias – deixando um barulho de poeira seca por onde rodava. A lembrança de seu olhar nos ameaçava pelos gestos da esposa. A certeza de que fôramos lembrados por ele – mesmo por remorso – exalava das fatias de mortadela que incensavam os cômodos da casa, em seu retorno. Seu carinho, eu suspeitava, aparecia pontuado de pimenta de um reino quase só imaginado. (QUEIRÓS, 2011b, p. 36)

Constatamos que o aroma da mortadela aderiu à memória do narrador como um indício seguro de que o homem pensava nos filhos, durante as viagens que fazia, mesmo que por uma certa obrigação. Porém, o emprego do vocábulo “suspeitava”, na última linha da citação, denota a insegurança que ainda permanecia no coração do menino com relação à espontaneidade do amor paterno. Certamente, é impossível mensurar quaisquer sentimentos, mas compreendemos que o narrador cresceu sem presenciar alguma manifestação de carinho explícita por parte do pai, e tal fato gerava a desconfiança de ser realmente estimado.

Ainda que discreta e breve, há também uma passagem da qual se pode depreender que o pai representava o exemplo de homem adulto para o menino. Ao retomar uma das angústias juvenis, que era não conseguir desenvolver-se a ponto de ser capaz de carregar peso, notamos como, nesses momentos, ele enxergava o pai como um modelo a ser seguido e que seu destino, muito provavelmente, seria o mesmo, devido à pobreza e à falta de outras perspectivas: “Aturdido pelo medo de, no futuro, não ganhar corpo, e não suportar o peso das caixas de manteiga.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 14). Sendo o pai caminhoneiro, ele precisava viajar e carregar o produto que transportava, as tais caixas de manteiga, como é possível confirmar em um trecho citado há algumas páginas.

Por conseguinte, ao final da novela, fica implícito que, devido ao desejo do patriarca, o protagonista sente-se na obrigação de retirar-se do lar: “Meu desterro, decretado pela voz do pai – naquela manhã seca e fria –, me fez inventar meu porto, mesmo sem escolher a margem do rio.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 64). A palavra “desterro” não significa somente que ele deixou casa, mas também que esse acontecimento marcava o início de outra fase da vida, indica o desenraizamento tanto literal quanto simbólico de um jovem que precisa encontrar seu espaço no mundo. Ainda, essa transição estava sendo “decretada” pelo pai, ou seja, ordenada por ele. A

falta de livre-arbítrio do narrador é reforçada quando ele afirma que não escolheu “a margem do rio”, visto que partir não era exatamente uma decisão individual tomada por ele, e o lugar para onde iria era-lhe indeterminado.

Mesmo com esse desfecho dramático, no qual nem ao menos fica implícito se pai e filho reecontram-se anos depois ou não, todos esses fatos são trazidos à memória e contados sem indício de mágoas por parte do protagonista. Aliás, essas recordações finais aparecem de modo sucinto, ainda que bastante poético, estimulando o leitor a imaginar por qual motivo o rapaz fora praticamente expulso de casa e qual haveria sido o destino de todos os personagens após esse episódio.

Na medida em que o narrador-personagem retoma todas as vivências, opiniões e sentimentos, ele não está somente se lembrando de como as interações com o pai provocaram-lhe determinadas reações ou sensações. De fato, parece existir a tentativa de relatar e explicar como ele, enquanto criança, lidou com todos os acontecimentos. Todavia, nota-se a ação do tempo sobre tais memórias, porque o protagonista consegue, também, expressar avaliações sobre a figura paterna, próprias de uma consciência adulta em torno do papel paterno. Em outros termos, o pai nos aparece no enredo como uma personagem complexa, densa; não há o retrato de um sujeito somente benévolo, afetuoso ou somente severo, desapegado. O narrador consegue retratar as nuances de personalidade e de comportamento do homem, desvelando a visão que tinha na infância, e que tem na maturidade, de uma figura paterna contraditória e complexa, como o são os seres humanos.

Reiteramos que a inclusão dessas recordações, na história, desenvolve-se, em termos ricouerianos, tanto pela via da evocação simples quanto da busca ativa. Traçando-se um paralelo com as memórias referentes à figura materna, novamente, tanto os sentidos mais instintivos quanto o exercício racional são requisitados na elaboração dessas memórias e não necessariamente em separado, em relatos diferentes. Constatamos que esses mecanismos coexistem e edificam, em conjunto, uma narração memorial intrincada. Os sentimentos e sensações vivenciados, somados às reflexões realizadas durante a infância, imiscuem-se à percepção afetiva e ao exercício racional do adulto, constituindo-se como dois fatores de uma mesma equação cujo resultado é a trama arquitetada.

Além das memórias relativas à figura paterna terrena, o narrador também relembra os entraves a respeito da figura espiritual: Deus. Percebe-se que, na educação do menino, os preceitos religiosos, mais especificamente católicos, haviam

sido enfaticamente ensinados. Inclusive, descobrimos, pela narração de diversos episódios ao longo da novela, que a mãe possuía inabalável fé nos santos e tinha o hábito de acender velas e orar. As recordações contadas sobre esses costumes aparecem de forma neutra; o narrador não parece apropriar-se das crenças maternas e nem discordar delas. Somente quando ele expressa os próprios pensamentos sobre o assunto percebemos que ele não partilhava da mesma fé.

No início do enredo, o protagonista reflete sobre o paradoxo acerca da noção religiosa de livre-arbítrio: “A dor do parto é também de quem nasce. Todo parto decreta um pesaroso abandono. Nascer é afastar-se – em lágrimas – do paraíso, é condenar-se à liberdade.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 8). Observamos que o conceito católico de paraíso é abordado em contraposição ao de liberdade, este último, sendo, por sua vez, sinônimo de livre arbítrio. Para o narrador, uma vida livre, na qual cada indivíduo pode tomar as próprias decisões na condução de sua jornada, pressupõe duas dores inevitáveis: em primeiro lugar, a separação definitiva da mãe protetora e, em segundo, o enfrentamento de uma vida imperfeita, já que vivida ao bel-prazer, sem interferência divina, na qual cada ser humano deverá assumir as consequências, positivas e, especialmente negativas, das próprias escolhas. Assim, para o personagem, na relação filial entre os humanos e um possível Deus, todos estamos, na verdade, um tanto sozinhos e desamparados. Ainda, percebemos que todos os relatos memoriais que envolvem essas questões, após a morte da mãe, são pessimistas. Então, podemos inferir, do próximo fragmento, que justamente a experiência do luto propiciou a ele uma fase de questionamentos em torno da espiritualidade: “O adeus da mãe, tenro, invocou-me a subtrair de mim a crença no absoluto.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 33).

Uma outra lembrança importante desvela qual imagem de Deus figurava na mente do protagonista:

Repetia o verbo amar sobre todas as coisas, amar o próximo como a si mesmo, não matar, não pecar contra a castidade, honrar pai e mãe, por frequentar a cataquese, nas tardes ociosas dos sábados. Decorar os dez mandamentos encurtava o caminho para o céu, tantos me repetiam. E contrito, mãos amarradas sobre o peito, eu duvidava da fé, mas insistia em crer em Deus Pai, todo-poderoso. (QUEIRÓS, 2011b, p. 11)

Em verdade, o menino era influenciado, muito provavelmente pelos adultos a seu redor, a acreditar na existência de um lugar perfeito, ao qual teria acesso somente se dissesse palavras decoradas e, na visão dele, esvaziadas de significado. Entretanto, essas palavras eram garantidas como passaportes para o que os adultos

denominavam de “céu”. Novamente, aqui, as palavras aparecem na novela como elementos importantes na realidade do personagem. Contudo, nestas palavras sagradas ele não acreditava, porque não expressavam a verdade interior do personagem, representavam somente o discurso de outras pessoas ao redor dele. Quando proferia os dez mandamentos, o narrador estava, de certo modo, mentindo, mas não a mesma mentira de outros momentos da história. Com base nesse excerto, compreendemos a complexidade que o vocábulo “mentira” apresenta, na novela. Na visão do narrador, as palavras dos outros, por mais que expressassem verdades, para eles, tornavam-se mentiras quando ditas pelo protagonista. Portanto, elas não poderiam atingir o estágio de realidade, diferentemente das mentiras que expressavam a sua verdade autêntica, por meio da imaginação, da criatividade, da reflexão; esta sim, talvez, pudesse lhe propiciar uma nova realidade, porque lhe era genuína. Aliás, Deus, o pai de todos, era-lhe apresentado como um ser onipotente, porém, assim como o pai biológico, tornou-se distante e, até mesmo, inalcançável.

Outra recordação na qual constatamos a incredulidade do personagem, também na vida adulta, refere-se à evocação simples. Um aroma específico desperta a desconfiança existente desde a infância, reforçando sua dúvida de que essa divindade realmente exista: “O incenso é um perfume que me suscita para a incerteza de Deus.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 24).

O padre da cidade, uma terceira figura masculina, próxima do arquétipo paterno, e responsável por encurtar a distância dos mortais com o divino, deixa de ser uma referência para o protagonista. Ao analisar o homem em uma simples cena cotidiana, o menino aprofunda ainda mais seus questionamentos acerca da espiritualidade:

Eu avistei o vigário – representante de Deus na cidade – cruzando de bicicleta a ponte do rio. Como o mundo, não sabia de onde ele vinha nem se viajava para o céu. O vento soprava sua batina negra, e um anjo de fumaça escura parecia voar com ele. O padre puxou a batina até a altura dos joelhos, que ele sempre dobrava em orações, diante do altar. Decepionei-me ao observar sua calça de brim bege. O santo homem era também um homem. (QUEIRÓS, 2011b, p. 28)

A quebra da idealização a respeito do sacerdote revela, ao protagonista, a até então desconhecida mundanidade concernente a alguém, em teoria, tão próximo da perfeição de Deus. Este excesso de humanidade, fortuitamente percebido, colocou em xeque as doutrinas aprendidas e reiterou o desamparo no qual todo sujeito está

fadado a existir. O paraíso, além de distante, poderia não passar de uma vã quimera. Ademais, essa lembrança elucida como o personagem foi percebendo a impotência dos seres humanos diante dos acontecimentos misteriosos da vida, reflexão despertada, especialmente, pela inesperada morte da mãe e intensificada pelas mudanças consequentes a esse evento.

O mais próximo que o narrador-personagem chegara da crença em um possível paraíso havia sido, curiosamente, em uma fase na qual se sentia pecador. Diversas vezes, durante o livro, ele relata o amor que sentia por outra pessoa. Provavelmente, este era um momento de sua vida em que já estava um pouco mais maduro, na adolescência, pois deduzimos que esse afeto não é o mesmo que havia sido direcionado à mãe, por tanto tempo, e constantemente comentado com os leitores. O menino órfão, agora, estava crescendo, fazendo novas descobertas, e sentia-se mais alegre e esperançoso, mesmo considerando que pudesse estar transgredindo algumas regras: “Ser feliz era estar em pecado, eu me culpava e negociava o fingimento de estar infeliz. Caminhar sobre o pecado demandava muitas pernas.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 23).

O objeto de seu encantamento e atenção não é descrito em detalhes pelo protagonista. Sabemos, unicamente, que com essa pessoa o rapaz decerto começara a sentir os naturais desejos da carne, os quais, contrariando boa parte dos ensinamentos tradicionais da sua religião, alçavam-no para mais perto de algo que ele pudesse considerar espiritual, divino: “No amor, meu corpo delatou a presença da alma, que veio morar na superfície de minha pele.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 27). Desse modo, a concepção aprendida na infância, de um paraíso abstrato e quase inatingível, ia sendo desconstruída e substituída pela noção de que esse paraíso talvez fosse mais acessível e concreto, presente nos amores e pequenos deleites terrenos. “Discordava do céu como a suavidade suprema. Quando as bocas se entretinham debaixo do assoalho do porão, o paraíso se anunciava.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 52-53).

Logo, constatamos que as figuras masculinas lembradas pelo narrador, de algum modo vinculadas ao âmbito paterno, representaram para ele toda a sorte de questionamentos possíveis. O pai biológico e o vigário da cidade indiretamente ensinaram-lhe a enxergar que os seres humanos, inclusive aqueles de quem esperamos a perfeição, fazem tentativas, cometem falhas e, eventualmente, acertam. O personagem principal também descobriu ser uma tarefa forçada assimilar, sinceramente, um pai espiritual, Deus, de acordo com os preceitos de outras pessoas.

O conagraamento com um guia soberano e inefável só aconteceria se ele apostasse em suas próprias verdades, com as quais se deparava na vivência diária, nas pequenas experiências que lhe proporcionavam momentos realmente auspiciosos.

5.3 Fraternidade: enlaces e desenlaces

As recordações concernentes ao relacionamento com os irmãos são abordadas com grande apelo poético assinalado, especialmente, no emprego recorrente de metáforas. Os universos particulares de cada uma das irmãs, e do irmão, são retratados pelo personagem principal em tom de ternura e estima. Depreendemos como o protagonista era afeiçoado a esses entes familiares na narração dos detalhes concernentes a eles, que fora capaz de perceber na infância; ao relatar as tentativas de compreensão das subjetividades; na empatia sentida quando dos conflitos pelos quais cada um deles estava passando enquanto moravam na mesma casa.

Sobre uma das irmãs, o personagem recorda-se do comportamento melancólico e indolente o qual, entretanto, havia mostrado como ambos estavam silenciosamente irmanados por terem, cada um a seu modo, aflições e questionamentos acerca da vida.

Passarinho não canta, passarinho lastima – minha irmã repetia. Diante da demasiada liberdade seu canto vira pranto – ela teimava. Liberdade, quando abusiva, mais amedronta – ela completava. Ter um céu inteiro por caminho espanta até as asas. Todo pássaro faz um desnoriteio ao voar – ela anunciava. O medo interrompe a liberdade, mesmo no coração dos pássaros. A irmã carregava os olhos secos, as mãos cruzadas sobre o coração e raramente se debruçava na janela. As pedras mais antigas, que engravidam a terra, invejariam seu deserto. (QUEIRÓS, 2011b, p. 21)

Através da metáfora supracitada, a moça argumentara sobre a dificuldade existencial a que todo indivíduo está sujeito. Os passarinhos representam os seres humanos; o céu, o amplo mundo ao qual todos somos lançados quando já não mais precisamos (ou não temos) da proteção dos pais; o voo desnortado refere-se às tentativas, muitas vezes frustradas, que todos fazemos para nos adequarmos ao mundo e, ao mesmo tempo, satisfazermos nossos anseios. Sendo assim, na visão dela, por mais que pareça indefectível, a liberdade acaba sendo uma condenação na medida em que vem acompanhada de limitações e incertezas.

O narrador pontua a visão que ele tinha da irmã, explorando os sentidos possíveis para o vocábulo “seco”. Provavelmente, os olhos ressequidos denotavam

uma insatisfação diante da vida e, no sentido figurado, a sede, a avidez por mudanças e novidades. Ambas as ideias são reiteradas pela bela imagem desenvolvida na última linha da citação.

O formato arredondado das pedras, em contraste com a terra plana, assemelha-se a barrigas. O ambiente que destaca a saliência das pedras é justamente o vazio, pois caso o local estivesse ocupado, elas seriam ignoradas. Por isso, os pequenos rochedos sentiriam inveja da jovem: porque ela estaria repleta de uma solidão ainda maior que esses grávidos terrenos. Em outros termos, o espaço parece grávido justamente por estar deserto, fato que realça a presença das pedras.

Por outro lado, a ideia de gravidez vincula-se à de fertilidade, assim, apesar de um espaço ermo caracterizar-se, essencialmente, como infecundo, por estar prenhe de falta, paradoxalmente, nele é possível que se produza toda sorte de ambição, uma vez que as faltas aparecem exacerbadas.

Assim, então, é caracterizada a irmã: como uma moça de comportamento aparentemente tranquilo e de poucas ambições. Porém, no ponto de vista do personagem principal, ela guardava, em seu íntimo, uma inquietude silenciosa, típica de alguém que espera por algo. Como ele também discorre em vários momentos da trama sobre suas próprias vontades e medos, inferimos que, por constatar que os dois partilhavam de universos interiores similares, o narrador-personagem nutria uma forte empatia pela irmã.

Bordar era a atividade à qual a moça mais parecia dedicar-se. Inclusive, em uma passagem anterior do livro, o protagonista relaciona o ponto de cruz que ela bordava à construção de um calvário. O irmão apreciava vê-la, literalmente, “crucificando os panos”, pois neles eram criadas belas paisagens, próprias de uma imaginação hábil: “Tecia paisagens com ponto de cruz, miúdos, mas tão miúdos que ficava difícil acreditar que não eram mares as águas que ela crucificava.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 39). Contudo, ele também percebera que, no trabalho manual ela externava, metaforicamente, as cruces que carregava, ou seja, as angústias. Mais à frente, na trama, ele retoma uma das lembranças em que conseguira assimilar melhor a complexidade do mundo interior da jovem:

A irmã mais velha passou a bordar lençóis, fronhas, toalhas. Todo enxoval construído em ponto de cruz. Só tramava a primeira letra de seu nome. O noivo andava escondido em seu desejo. Não dar palavras ao desejo é ocultá-lo na solidão. No segundo tempo, e bem depois, outra letra veio abraçar o seu nome. Casou. Foi morar longe e nunca mais bordou. Ventilavam notícias

de seu marido, agora, sua cruz. Desde sempre suspeitei – por recusar a certeza – que ela casara fugindo do tomate, sem considerar o amor. (QUEIRÓS, 2011b, p. 49)

De acordo com esse trecho, o personagem julgara que a vontade mais intensa da irmã era encontrar um marido, porém, ela jamais fazia alarde desse desejo. No ponto de vista do narrador, infelizmente a união conjugal, que deveria ser unicamente um motivo de felicidade e realização, parecia ter-se tornado mais um sofrimento, talvez pela pressa da moça em casar-se para sair de casa, negligenciando o fator sentimental. Podemos interpretar, ainda, que a “fuga do tomate” era mais um elemento que fazia o menino cultivar laços fraternos pela irmã. Ele descobriu que ela era mais uma pessoa da família que estava enfrentando, solitariamente, o luto pela mãe, somado aos seus conflitos subjetivos, naturais de uma jovem que aspirava por um futuro melhor.

Sentimento similar de irmandade manifesta-se nas recordações em torno do irmão mais velho; todavia, a relação do protagonista com ele era mais próxima do que com a irmã.

Assim como a moça, o primogênito cultivava um passatempo. Porém, sua diversão era mais excêntrica: mastigar vidro. Quando fazia isso perto do narrador, despertava-lhe sensações desagradáveis: “Um medo intenso me invadia, sem me dizer por favor. Pensava em sua língua sangrando e o vidro retalhando sua garganta e se misturando ao tomate do estômago.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 41). Essa situação parece sobrevir à memória primordialmente pela forma da evocação simples, porquanto não haja nenhuma elaboração mais reflexiva acerca do estranho hábito. O que mais importa nessa narração são os aspectos sensoriais que se conectam às lembranças referentes ao irmão. A possibilidade concreta de o vidro cortar, infligir uma dor física, funciona analogamente à dor abstrata, invisível, que acometia o protagonista naquela fase da vida, após o falecimento da mãe. Interessante observarmos, aliás, que esse gosto peculiar do irmão atuava como um meio de aproximação entre os meninos, visto que as lâminas eram “degustadas” atrás do muro, longe da vista de outras pessoas. Certamente, esse segredo compartilhado por eles colaborava para a criação de uma cumplicidade também para outras situações.

Outro relato de uma situação do passado revela como o primogênito havia contribuído, mesmo sem saber, para o tenro encanto do menino pela escrita: “O irmão, degustador de vidro, sabia ler. Decifrava as palavras e seus escuros. E escrevia, por

isso, pensava – suspeitei. Escrever é também pensar, eu desconfiava.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 43). Além da imaginação da mãe e da graciosidade dos bordados da irmã, as quais estimulavam a criatividade do menino, ele confirmava, na admiração da capacidade de leitura e escrita do irmão maior, que as palavras poderiam realmente ser os meios para tornar concretos seus pensamentos, emoções e fantasias.

O narrador conta, ainda, sobre uma ocasião em que fora salvo por esse irmão da necessidade de comer o tomate:

Um dia me peguei amando meu irmão e vivendo as muitas mãos do amor. Sua compaixão roçou-me a emoção por inteiro. Admirando meu pânico diante do tomate – supus – ele devorou por mim a minha fatia. O tomate pousou em meu prato e me foi roubado pela colher de seu escondido carinho. Eu não disse palavra. O essencial manifestou-se como fraterno ao silêncio. Guardei-me em gratidão. (QUEIRÓS, 2011b, p. 35)

Essa é mais uma passagem na qual o personagem consegue discernir um afeto velado da parte de alguém de sua família, bem como havia comentado relativamente ao pai. Mesmo o zelo não tendo sido explícito, a atitude bem-intencionada de comer o tomate fora reconhecida e servira como indício de que o primogênito era uma pessoa em quem se podia ter confiança. O segredo de um estaria seguro com o outro. Ademais, nesses momentos, o menino aprendia que o amor se evidenciava em pequenas ações, às vezes triviais, mas que faziam toda a diferença no relacionamento. Justamente por simpatizar tanto com as palavras, ele era igualmente capaz de valorizar o oposto, os silêncios, pois nem sempre a estima precisava ser verbalizada. Desse modo, os laços entre o narrador e o irmão fortaleciam-se.

O protagonista relembra como o primogênito havia começado a dar indícios de que herdara o espírito itinerante do pai: “O irmão mais velho aprendeu cedo a deixar-se conduzir pelo caminhão do pai. Viajava entre buracos e tropeços, entre caminhos de depressões. Por descuidos, ultrapassava quando a faixa era contínua. (...) Devia sentir um desejo imenso de degustar o vidro do para-brisas.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 48).

Novamente, o personagem principal explora a variedade de significados possíveis para algumas palavras, a fim de delinear a personalidade e contar como os conflitos individuais do irmão ficaram marcados em sua memória. Podemos compreender o termo “viajava” tanto no sentido denotativo, de deslocar-se de um lugar para outro, pela estrada, quanto na acepção conotativa de vivenciar, experienciar. Inclusive, a metáfora da viagem, a qual retomaremos, nas próximas páginas, é

recorrente na obra. Em vista disso, podemos interpretar que o narrador enxergava seu irmão enfrentando a existência de modo muito similar ao dele, visto que o rapaz também se deparava com buracos e depressões, os quais, sendo os pontos baixos da trajetória, também simbolizavam as dificuldades da vida.

Na primeira frase da citação, o sujeito não conduz o caminhão, ao contrário, é conduzido pelo veículo. Indo além do sentido denotativo, essa construção sintática sugere que o irmão mais velho, por ceder ao fascínio das estradas, provavelmente não se interessava em tentar controlar o percurso da vida. O caminhão proporciona novidades ao jovem e, metaforicamente, representa a imprevisibilidade, a quase ausência de rotina. Essa leitura é reiterada na continuidade do excerto. As ultrapassagens perigosas sugerem que o rapaz talvez fosse mais inconsequente do que o narrador, porque provavelmente tomava decisões de modo impulsivo, sem preocupar-se com as consequências.

Aliás, o protagonista lembra-se de que, quando constatar a virilidade do primogênito, ao mesmo tempo vira enaltecida sua fragilidade tanto física quanto emocional: “Nus, arrepiados pela água gelada, eu contemplava sua presença de homem e me acusava como apenas um menino, indefeso, cheio de medo do amor e do tomate.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 48). Desse trecho, podemos interpretar que o narrador nutria uma admiração pelo irmão e provavelmente intentava ser como ele, desejava superar suas dificuldades e inseguranças, crescer e tornar-se, enfim, o que ele entendia por ser homem: corajoso, independente, vigoroso.

Por conseguinte, asseveramos o apego do personagem principal pelo rapaz quando ele recorda a angústia que sentira ao constatar que o irmão havia saído de casa, definitivamente, deixando incógnito seu paradeiro: “Procurei por ele em todas as horas, sem encontrá-lo mesmo fora do relógio. A lucidez da solidão enforcava-me, impedindo-me de gritar por ele.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 57). Ao expressar que a solidão era lúcida, ele explicita que compreendia muito bem a separação e justamente a consciência da seriedade do episódio fizera com que esse sentimento permanecesse no íntimo do protagonista, afinal, ele sabia que nada do que quisesse falar ou fazer iria trazer o irmão de volta ao convívio familiar.

As memórias acerca da irmã mais nova revelam que ela fora a menos afetada pela perda da mãe e, dentre todos os filhos, a que melhor estava se adaptando às novidades, considerando-se que, por não ter tido a oportunidade de conviver com sua progenitora, não sentia falta dela: “Permitia o tomate e deixava sua fatia para devorar

na última colherada. Apreciava a tarde com sabor de tomate no céu da boca.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 55). Nesse trecho, entendemos o tomate em seu sentido literal e também metonímico. Isso significa que o fruto era saboreado pela criança, sem que ela sentisse o mesmo incômodo que os outros dois irmãos e, ao mesmo tempo, ao “permitir” o tomate, ela aceitava a madrasta, sem antipatia.

Inclusive, a capacidade de adaptar-se facilmente a lugares e situações diferentes era, aos olhos do personagem principal, sua característica mais marcante: “Crescia sem raízes. Desprendia-se fácil do chão. Ao ignorar a origem descosturou o futuro. Seus olhos atravessavam as coisas e vazavam no depois. Brincava de adivinhar, por ser uma menina filha da dúvida” (QUEIRÓS, 2011b, p. 55). Compreendemos que “crescer sem raízes” significa que a menina não possuía a referência, como os outros irmãos, da figura materna e, provavelmente, tinha uma relação desapegada com os irmãos, com o pai, e com a madrasta. Isso a tornava a mais independente de todos os filhos.

Ainda, a consequência desse vínculo menos sólido com a família é que, na visão do narrador, o futuro dessa irmã não estava traçado; ela não estaria fadada a um destino esboçado pela parca condição financeira da família, ou pela sua condição de gênero, a qual poderia levá-la a uma situação semelhante à da irmã mais velha: casar, ter filhos e cuidar dos afazeres domésticos. Parece que o protagonista considerava que, apesar da orfandade precoce da pequena, ela teria mais potencial e oportunidades do que todos os outros filhos, devido à personalidade mais desapegada. A metáfora na penúltima frase do excerto transcrito permite a leitura de que a menina crescia com poucas balizas por parte dos adultos, mais solta do que os outros irmãos sem, no entanto, sofrer por isso, até porque ela não percebia. O olhar que atravessa algo e vaza pode significar que a irmã simplesmente vivia, sem a angústia dos questionamentos, sem se deixar afetar pelo seu entorno, e vivia bem dessa forma. Na última frase, o desprendimento da menina é reforçado, afinal, não se sentia ameaçada pelas incertezas naturais da existência e ela se divertia com as dúvidas, justamente por tê-las como componentes de seu próprio ser.

O espírito livre dessa irmã é reiterado com a recordação de que a fascinava a possibilidade de estar a cada dia em um lugar diferente, mesmo que só em sua imaginação:

Cedo, encantou-se com o globo terrestre pousado, sem rotação, sobre a cômoda escura. Cada dia renascia em um lugar e marcava, com alfinete, para não repetir o nascimento: Itália, França, Cuba, Grécia, Portugal. Vigiava o nascer do Sol e dividia-se em muitos pontos cardeais. Desenraizada, jamais perdeu a direção, sem, contudo, encontrar um destino seguro. Dormia voltada para o nascente, ansiosa pelas madrugadas. (QUEIRÓS, 2011b, p. 55)

Ao enunciar, metaforicamente, que a menina “dividia-se em muitos pontos cardeais”, o personagem evidencia a relação distante dela com os familiares, posto que mesmo estando, fisicamente, na casa da família, ela demonstrava o desejo de não permanecer em um só lugar, uma inquietude que a impulsionava a estar sempre em movimento, explorando. Essa era sua direção: as várias direções que possibilitariam a ela respeitar sua natureza, a qual era não se fixar em somente uma localidade. Devido a isso, ela nascia de novo, ou seja, se renovava, era mutável e, portanto, adaptava-se facilmente ao fluxo da vida, igualmente instável.

Enfim, a irmã mais velha solicita ao pai a permissão para que a caçula fosse viver com ela, pois “[E]stava só, e havia meses alimentava-se de solidão. Afirmava estar salgando seu prato com lágrimas.” (QUEIRÓS, 2011b, p.59). Por esse motivo, a pequena é a terceira irmã a deixar a casa.

Percebemos que o personagem-narrador convivia pouco com a irmã mais nova, porém, costumava observá-la, assim como fazia com os outros e, principalmente pela análise que realizava dela, fora capaz de presumir seus anseios íntimos e suas características individuais. Se compararmos a personalidade dessa irmã mais jovem e a do protagonista, descobrimos que eram muito diferentes. Enquanto o menino sentia-se melancólico pelo falecimento da mãe, enfrentava dificuldades na aceitação da nova esposa do pai e resistia ao tomate, a menina demonstrava despreocupação e tranquilidade na convivência familiar. Se, por um lado, o narrador lembra de sua infância como um período de introversão e questionamentos sobre a vida, por outro, a caçula era extrovertida, serena e desenvolta.

Igualmente absorta em seu próprio universo estava a irmã do meio, que tinha um gato. Segundo o narrador, a forma de a menina expressar-se era comparável à do felino, visto que, em vez de falar, miava; diferentemente do animal de estimação, que vivia mudo e não se interessava por caçar ratos. O motivo para o comportamento introvertido e arisco da criança parecia ser a morte recente da mãe e, conseqüentemente, a convivência com a madrasta: “A irmã miando, abraçada ao gato

mudo, me fazia crer no efeito colateral causado pelo tomate.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 51). Há poucas memórias relativas a essa irmã, na história, mas certamente o narrador via-se irmanado a ela por acreditar que ambos possuíam a mesma aversão ao fruto vermelho, obrigatoriamente servido nas refeições.

O destino dessa irmã fora a separação definitiva e forçada do felino de estimação, pois havia virado “presente para um tio distante, com a condição de esquecer o gato, como se para esquecer o amado bastasse uma ordem.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 62). Relembrando a profunda tristeza da menina, o personagem principal demonstra que sentiu empatia por ela, pois ele mesmo sofria com todas as separações pelas quais vinha passando; primeiro da mãe, depois dos irmãos. Agora, os quatro irmãos estavam distantes e somente o protagonista ainda morava com o pai e com a madrasta.

Importante mencionarmos, ainda, o sentimento de incompletude sentida pelo protagonista por saber que, antes dele, haviam nascido e morrido outros dois irmãos: “Eu tive e não tive mais dois irmãos. Esse mais ou menos gerou em mim um compromisso de viver sob quaisquer suspeitas. Nasci mais ou menos órfão.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 42-43). Além dessa ambiguidade de ter e ao mesmo tempo não ter mais irmãos, ele queria sobreviver, a despeito dos desafios que precisasse enfrentar, especialmente por ser um “menino miúdo, menor que a vida (...)” (QUEIRÓS, 2011b, p. 29). Sabemos que a família era grande e pobre, e manter-se saudável, crescer e desenvolver-se era uma dificuldade que ele sentia a obrigação de transpor.

Ao longo desse subcapítulo, analisamos não somente as recordações a respeito das características de cada irmão e irmã, mas também pudemos assimilar como as minúcias da convivência do narrador com esses parentes desvelam mais detalhes da subjetividade do próprio personagem principal.

Primeiramente, podemos reiterar as considerações feitas ao final dos subcapítulos anteriores, nos quais investigamos de que maneira as figuras maternas e paternas são representadas na história, com base no arcabouço da memória do narrador-personagem. Fundamentados nos conceitos de Ricouer (2007) de evocação simples e busca ativa, verificamos que, novamente, as reminiscências acerca dos irmãos apresentam características de ambas as noções. Imprescindível explicitarmos que delimitar, com precisão, onde uma e outra começam e terminam não é possível e nem necessário; apenas intentamos esclarecer que todas as lembranças contêm em

si tanto as características da evocação quanto da busca. Defendemos que essas recordações, ao se tornarem partes da narração, refletem o mecanismo intrincado da memória, por imiscuir realidade e ficção, e participam do processo de reconciliação do personagem central com sua história. Portanto, vale explicarmos, em outros termos, as conclusões até aqui efetuadas.

Depreendemos que o primeiro passo de acesso à memória, empreendido pelo protagonista, segue o parâmetro da evocação simples: é, essencialmente, devido ao que **sentia**, espontaneamente, por cada irmão, que ele acessa todas as lembranças analisadas, e esse movimento está implícito na narração. Por conseguinte, ele elabora uma narrativa detalhada sobre cada um desses sujeitos. Essa construção das histórias remete à busca ativa, em razão de constituir-se sobre um maior cuidado linguístico, explicitado no emprego da linguagem poética, a qual, por sua vez, abarca a composição de metáforas, a escolha lexical meticulosa, a polissemia. Ao munir seu narrador com essa habilidade literária, Bartolomeu Campos de Queirós permite que nós leitores acessemos os meandros afetivos do personagem com maior naturalidade, pois conseguimos depreender a singularidade de cada irmão e irmã, que o próprio protagonista havia notado, e que permanecera em sua memória. Mais: para se enaltecer a subjetividade das lembranças, elas foram narradas em um grau máximo de conotação. Percebemos, assim, que o protagonista não almeja que seus interlocutores imaginem os sujeitos que povoam sua memória exatamente como aparecem para ele, mas sim que cada um que entra em contato com essa história visualize-os de um modo tão complexo quanto suas reminiscências.

Ademais, durante esse exercício artístico de relato, nos deparamos, também, com rápidas passagens reflexivas, as quais apontam para um processo de autoconhecimento do protagonista e melhor compreensão da fase da vida em que começava a se inserir no mundo adulto. Alguns exemplos são quando ele relembra como se sentiu ainda imaturo física e psicologicamente ao se comparar ao irmão mais velho; quando consegue compreender que o comportamento sisudo da irmã mais velha escondia, em verdade, grandes esperanças; ao recordar como a falta da mãe afetara a todos, mas repercutia de uma forma mais amena na caçula.

Finalmente, o discurso do protagonista, sobre eles, é construído com base na afetividade e na empatia. Desse modo, constatamos que com todos eles havia um enlace profundo e sincero, o qual vai além do sentimento fraterno, pois estende-se à tentativa de entendimento das motivações, angústias e predileções de cada um

enquanto indivíduos. Quando o personagem analisa, ao final da novela, a influência dos relacionamentos fraternais em sua biografia, ele manifesta, novamente, a melancolia sentida após a partida de todos eles. Não sabemos se o desenlace, ocorrido na época de infância, fora definitivo, mas o modo como o protagonista conta sobre o episódio exacerba a solidão que sentira por se ver como único filho a permanecer na casa da família:

O irmão triturador de vidro, a irmã que bordava mares, a que deixara o gato órfão, a nascida em todas as manhãs no globo terrestre aninhavam-se, agora, apenas em minha memória. Jamais podia pensá-los em alguma paisagem. Restava-me reinventá-los dispersos, indignados com a vitória amarga do tomate maduro. (QUEIRÓS, 2011b, p. 63).

Interessante percebermos que a memória representa, para o personagem, o único meio concebível, naquele momento, de manutenção dos laços com os irmãos. Na utilização do verbo “aninhar” para indicar o modo como eles habitavam suas recordações, o narrador sugere que ali eles estavam protegidos das desventuras do mundo, afinal, sua memória era um lugar seguro e permitia que cada um fosse realmente o que era. Ademais, eles figuravam em sua imaginação totalmente solidários ao sentimento de abandono do protagonista e, do mesmo modo, insatisfeitos com a desmantelamento da família, fato esse creditado ao tomate, visto, por sua vez, como o grande algoz da juventude de todos eles.

Inclusive, o fruto avermelhado guarda estreita relação com todos os personagens, na maioria dos eventos da narrativa. Destarte, convém analisar o leque de sentidos instaurados na novela, pela abordagem desse elemento, na seção subsequente.

5.4 O tomate

Comumente servido como salada, complementando os pratos principais de uma refeição, o tomate é personagem central de um imbróglio entre a sabedoria popular e o conhecimento científico. Se popularmente o que mais interessa é o uso culinário que se faz desse alimento, para a Biologia, torna-se fundamental compreender os “comos” e os “porquês” que fazem o tomate ser o que ele é. Na verdade, nos termos da botânica, esse succulento globo avermelhado, que brota em diferentes tamanhos, representa a versão fecundada do ovário de uma planta, ou seja,

o fruto. Os óvulos presentes no aparelho reprodutor feminino, por sua vez, transformam-se em sementes. Ainda, acrescenta-se ao problema das ciências naturais a especificidade linguística. A rigor, a palavra fruta, enquanto substantivo feminino, designa toda frutificação comestível e adocicada; já o vocábulo “fruto”, substantivo masculino, nomeia tanto as incomestíveis quanto as comestíveis. Consequentemente, os frutos próprios para a alimentação, que não possuem sabor doce, são mais conhecidos como legumes.

O tomate habita, de fato, um ambiente ambíguo, não apenas nas doutrinas científicas, mas também na novela *Vermelho amargo*. Evidentemente, Queirós (2011) não o escolheu por acaso para integrar, de modo basilar, a história de vida de seu narrador-personagem. Perguntamo-nos, inicialmente: por que o escritor opta por um alimento para disparar a miríade de metáforas e sentidos, na novela? E por que o tomate e não outro vegetal?

Antes mesmo de um exame detalhado, já nos aventuramos a responder que os alimentos, por se originarem, a grosso modo, da natureza, relacionam-se intimamente ao arquétipo feminino, isso pois a mulher tem a capacidade de gestar uma criança, bem como a terra tem de produzir o sustento de todas as formas de vida. Partimos dessa leitura, porque a história contada pelo personagem principal gravita em torno da influência do papel materno, seja ele ocupado pela mãe ou pela madrasta, em uma fase delicada de sua vida, a infância. E mais: a própria constituição de um fruto ilustra a relação entre mãe e filho. O fruto, enquanto ovário desenvolvido, guarda as sementes, as possíveis descendentes daquela planta; o mesmo ocorre com a progenitora que abriga em seu ventre um ser, descendente seu, que também comporta em si a promessa de novas vidas.

Quanto ao segundo questionamento, entrevemos, de início, que a coloração do tomate expressa, em conjunto com outros mecanismos do enredo, a densidade psicológica presente na narrativa, afinal, a cor vermelha alude, em nossa cultura, principalmente às paixões e emoções humanas. Acreditamos que isso será confirmado adiante, pois o fruto geralmente aparece na história nos momentos em que o narrador expõe suas memórias sentimentais a respeito de fatos pretéritos e de pessoas que participaram de sua vida.

Isto posto, analisaremos, no decorrer deste subcapítulo, os episódios do enredo no qual esse motivo aparece, a fim de comprovarmos a hipótese de que ele opera, de fato, a função de um símbolo na obra *Vermelho amargo*. Devido a seu papel

substancial ao longo de toda a trama, aparecendo recorrentemente, e graças à polissemia que gera, acreditamos que o tomate ascende à função simbólica. Em caso afirmativo, verificaremos de que maneira o autor e/ou o narrador engendra os múltiplos significados a partir desse recurso narrativo.

Imprescindível retomarmos o título e a epígrafe do livro. A combinação das palavras “vermelho” e “amargo” constrói a sinestesia que adianta aos leitores o drama vivido pelo personagem central. Antes de se ler o livro, é possível cogitar, a partir desse título, que, sendo o vermelho uma cor intensa, e o amargo um sabor desagradável, poderá haver algum elemento concreto no enredo ao qual se atribui a veemência dos termos escritos na capa do livro. Na epígrafe, esse jogo sinestésico continua, mas remete a um sentido mais subjetivo. “Foi preciso deitar o vermelho sobre o papel branco para bem aliviar seu amargor.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 5). Nesse enunciado, ambas as noções se relacionam metaforicamente a sofrimento. “Deitar o vermelho sobre o papel” refere-se a escrever sobre os sentimentos mais profundos, e “aliviar seu amargor” significa o resultado libertador de transformar as tristezas em relato. Em vista disso, acreditamos que é possível notar que o tomate também dispõe, na obra, dos dois sentidos explicitados. Por um lado, figura como o alimento que nunca faltava em casa, cujo gosto era-lhe, às vezes, impalatável; por outro, evoca as memórias mais marcantes da infância, e participa do processo de reconciliação e avaliação de si e do mundo que o narrador realiza através da escrita.

A primeira menção ao fruto, na história aparece nas primeiras páginas da obra:

Oito. A madraستا retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava os seus gestos. Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. Seis. (QUEIRÓS, 2011b, p. 9).

No início do parágrafo, o protagonista cita o número “oito” e, ao final, “seis”. Outros números surgem, várias páginas depois. “Sete”, no parágrafo sobre a partida da irmã mais velha. “Seis”, quando o primogênito sai de casa. “Cinco” e “quatro” nas despedidas das irmãs menores. “Três” quando só sobram ele, a madraستا e o pai, na casa e, finalmente “dois”, quando ele mesmo precisa partir. Constatamos que esses números representam a quantidade de fatias de tomate necessárias, com o passar do tempo, para as refeições. Na medida em que os filhos vão embora, a quantidade de

pedaços do fruto diminuí e tornam-se mais robustos, ganhando espessura em um ritmo diretamente proporcional ao agravamento do sentimento de solidão do narrador: “Cada despedida se anunciava dando mais sustância às fatias do tomate.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 59).

Entretanto, é preciso analisar com mais cautela os numerais presentes no parágrafo transcrito. Interpretamos que “oito” indica quantas pessoas faziam parte da família, na visão do personagem principal: a mãe (que apesar de falecida, ainda habitava, simbolicamente, o lugar e as lembranças dos filhos e do marido), o pai, a madrasta, ele mesmo e os outros quatro irmãos. Assim, chegamos nessa quantidade. Já “seis”, ao final, complementa o sentido da última frase e se refere aos cinco filhos e à mãe, isso pois a madrasta, se pudesse, eliminaria de sua convivência todas as crianças, e também a lembrança que ficara da primeira esposa. No final desse excerto, o tomate é personificado em cada um desses indivíduos, vítimas do despeito da mulher.

Aliás, há diversos outros trechos da novela em que o narrador explicita como as ações da madrasta pareciam fazer parte de um projeto para apagar as lembranças acerca da mãe e afastar seus herdeiros, a fim de receber a atenção integral do marido: “Impossível para a madrasta assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós, engolidores do seu ódio.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 16). Notemos que a primeira esposa era como um “fantasma”, uma presença indesejada na memória da família.

Todavia, o vegetal, ao ser caracterizado como “sanguíneo”, é relacionado a sangue. A este último podemos atribuir, simultaneamente, leituras opostas: vigor e saúde de um lado, doença e morte, do outro. Exatamente por esse motivo, há alguns parágrafos mencionamos a antinomia que o fruto do tomateiro evoca: durante toda a novela, ele aparece relacionado ora a aspectos positivos, ora a negativos da biografia do narrador, e essa contradição já está construída nesse primeiro excerto. Além disso, há a lembrança de que o legume parecia veneno, na perspectiva do protagonista. Disso, surge o embate entre a ideia de que o alimento, por nutrir, colaboraria para a manutenção da vida, e seu oposto, que sua toxicidade pudesse contaminar a família. Soma-se, a essa leitura, que o menino acreditava que todo o ciúme da madrasta era transferido ao tomate por meio da ação de cortá-lo, a qual era “econômica”, ou seja, fria, precisa, calculista. Portanto, parecia-lhe inevitável ser atingido pela raiva da mulher.

Ainda, se pode depreender de duas passagens, no enredo, que o tomate simboliza a difícil condição financeira da família. Uma delas aparece ao final do livro: “Um tomate era a medida exata para cada refeição (...) Com a mão tensa segurava o cabo da faca, pronta para retalhar a miséria.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 54). Somente um fruto era preparado e ele deveria render para os sete moradores da casa. Deduzimos que o personagem-narrador acreditava que essa quantidade era insuficiente para satisfazer adequadamente a todos. Possivelmente, a madrasta não fazia questão de cortar mais do que um, pois, conforme a citação a seguir, esse legume, diferentemente de outros alimentos, nunca faltava.

Todos os dias – cotidianamente – havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate, não. Ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme. (QUEIRÓS, 2011b, p. 10).

Devido à produção abundante do tomateiro, o fruto fazia parte de todos os almoços mas, mesmo assim, a mulher preparava apenas um. No excerto, ainda, o narrador compara, por meio de linguagem figurada, a frutificação contínua do tomate ao impetuoso ciúme da madrasta. Assim, ele certamente reitera a impressão que tinha, na infância, de que, ao comer o tomate, era contaminado pelo malefício de tal sentimento. Visualizar que o legume tinha um sabor adocicado era uma estratégia para não deixá-lo no prato: “Engolia o tomate imaginando ser ambrosia ou claras em neve, batidas com açúcar e nadando num mar de leite, como praticava minha mãe – ilha flutuante - com as mãos do amor.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 10-11). Lembrar da mãe conferia um aspecto favorável ao fruto.

No excerto anterior, o protagonista afirma, pela primeira vez na narração, que “engolia” o tomate: “Sempre engoli minha fatia por inteiro. Descia garganta abaixo arranhando as cordas, desafinando as palavras, esfolando o percurso. Libertava-me dela na primeira colherada.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 13). Nessa passagem, interpretamos o termo “engolir” no sentido literal e no figurado. Por declarar que “engolia por inteiro” o tomate, o protagonista exprime que mastigá-lo igualava-se a uma penitência, devido a seu sabor amargo. Por isso, ingeri-lo de uma só vez encurtava a duração da pena. Por outra perspectiva, “engolir” adquire sentido de aceitar sem opor-se; o menino desgostava da madrasta e do fruto, desejava expressar sua insatisfação com as mudanças na família, a tristeza do luto, porém, acabava

conformando-se com a situação. Posteriormente, o narrador corrobora essa ideia ao contar:

Mas não recusei, jamais, a fatia que me tocava. Minha mãe anunciava que para viver era preciso engolir sapos. Mesmo gosmentos, ásperos, enrugados, é necessário deixá-los deslizar garganta abaixo, sem lastimar. Não há semelhança aparente entre o sapo e o tomate. Um vive, outro vegeta. (QUEIRÓS, 2011b, p. 47)

Com o acréscimo do sentido da expressão popular “engolir sapo”, reforça-se o fato de que o narrador, quando era criança, precisou aprender a superar as decepções e tolerar as tristezas como parte indissociável da vida. Quando alega que sapo e tomate a princípio não se parecem, ele admite que a visão negativa sobre o legume era subjetiva, e que talvez outros não concordassem com ele. Apesar disso, ele considerava, de fato, um grande desafio engolir o fruto, literalmente e metaforicamente.

Quando era a mãe quem preparava o legume, o menino não resistia em comê-lo e o fazia com prazer:

Antes, minha mãe, como muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruces eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (QUEIRÓS, 2011b, p. 14-15)

Ao compararmos o teor desta narração, em que a mãe fatia o tomate, com outra anterior, em que a madrastra o faz, percebemos diferenças substanciais na maneira como o protagonista considerava o tomate enquanto a mãe era viva e como passou a avaliá-lo após o falecimento dela. Acreditamos que a hostilidade do protagonista contra o tomate remete, também, à resistência natural que a criança tem de ingerir verduras e legumes.

Analisemos alguns detalhes do trecho citado no parágrafo anterior. Quando caracteriza a ação de fatiar, da mãe, como sendo “com muito afago”, ele revela como o afeto materno ajudava a tornar a imagem do tomate mais positiva. Em seguida, o personagem afirma que ela fazia os cortes “adivinhandos os gomos” sob influência da “imaginação”. Podemos interpretar que “adivinhar os gomos” significa que a mãe

manejava o legume com sensibilidade e delicadeza, imprimindo, no preparo da salada, suas melhores intenções e, talvez, cogitando o bem que o alimento faria à família. Acrescentava-se, a isso, o carinho com o qual dedicava-se à tarefa de cozinhar.

Consequentemente, o narrador enxergava, nas fatias, a paisagem que mais o alegrava, visto que nutria uma grande curiosidade pelo mar. O apreço da mãe pelo fruto significava o amor pelo filho, e isso funcionava como uma autorização para o menino imprimir nele sua própria imaginação. Também por isso, o sabor do tomate tornava-se agradável, doce, de fácil ingestão.

Entretanto, a percepção do protagonista sobre o tomate modificara-se com a chegada da madrasta. Assim, o elemento passou a simbolizar, essencialmente, a dificuldade de aceitação da perda da mãe e a recusa da tentativa de uma outra mulher cumprir o papel maternal.

Lembremos, primeiramente, que ela não fatiava o fruto de modo suave. O personagem principal notara que os “gestos econômicos” da mulher revelavam desdém e desamor. No terreno da objetividade há pouco espaço para a imaginação, portanto, o comportamento da nova esposa do pai não dava margem para que o menino fantasiasse seu universo ideal. Porém, a criança não foi capaz de suprimir por completo sua criatividade; agora, ao invés de urdir tramas aprazíveis com o alimento, passava a criar uma atmosfera tensa.

Consequentemente, ele passou a considerar o tomate, muitas vezes, como seu inimigo, assim como à madrasta. Por isso, em alguns momentos da narrativa ele se refere metonimicamente ao tomate: o fruto é a madrasta, a madrasta é o fruto. Resistir a ele era impedir que a mulher ocupasse o posto de mãe; senti-lo amargo na boca, todos os dias, era cotidianamente vivenciar o luto. Caso aceitasse o tomate, talvez aceitasse a madrasta, e vice-versa. Contudo, isso parecia forçado, ao narrador. Bem como a irmã, abruptamente separada de seu gato, que provavelmente jamais esqueceria o animal de estimação, ele também nunca seria capaz de esquecer a mãe. Seria uma tarefa árdua aceitar a madrasta, afinal, como ele mesmo recorda sua mãe dizer: “Coração do outro é uma terra que ninguém pisa.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 44); sendo assim, a mulher não conquistaria sua simpatia tentando substituir a genitora.

Em momentos variados da narração, o protagonista reitera o efeito nocivo do tomate vinculado à madrasta. Mais ao início da história, ele afirma que enquanto ela cortava o fruto, estava “exercitando um faz de conta” (QUEIRÓS, 2011b, p. 16). Esse

fragmento confirma a última leitura por nós defendida, de que a mulher intentava ocupar o lugar da mãe e, assim, conquistar espaço na casa, agradar o marido, e estabelecer uma convivência pacífica com as crianças. Era-lhe de interesse suprimir ao máximo todas as reminiscências da mulher falecida para que ela viesse a ser a figura feminina dominante. Entretanto, o narrador relata que, quando menino, sentia falsidade nas ações da mulher. Certamente, toda ação aparentemente benéfica que ela empreendesse, aos seus olhos, carecia de sinceridade e passava a impressão de que ela não gostava dos enteados. Então, a tentativa de ser maternal soava, na visão do protagonista, uma grande mentira.

Por conseguinte, o personagem principal pontua, ao longo do enredo, os sentimentos maliciosos que depreendia da aliança entre a madrasta e o fruto. No trecho “As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 10), entendemos que a mulher não se sentia integrada à família, fato que exacerbava seus sentimentos negativos. A mesma ideia se confirma na seguinte citação: “É da índole do tomate se manifestar em cor e cólera” (QUEIRÓS, 2011b, p. 25), na qual o narrador desvela a irritação que a nova esposa do pai sentia na obrigação de desempenhar o papel materno. Poucas páginas depois, em “Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 27), a mesma noção é retomada.

No desfecho da novela, quando o protagonista já está um pouco mais velho e todos os irmãos já haviam saído de casa, ele reforça, empregando o termo em negrito, a rigidez do gesto da madrasta cortando o tomate, revelando que ela sempre tivera essa prática: “As mãos **matemáticas** da mulher registravam com a faca e a força, e sobre a pele do tomate, suas premeditadas vitórias.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 60). [grifo nosso].

Aliás, convém lembrarmos do que já abordamos na primeira seção deste capítulo, a respeito das palavras empregadas para se falar do tomate vinculado à companheira do pai. Constatamos, anteriormente, a frequência com que termos relacionados à violência aparecem. Anteriormente, destacamos “envenenar” e “degolasse”. Ainda, o personagem central afirma que ela “decapitava” o fruto e que uma fatia parecia um “pedaço de um rei **sacrificado**” (QUEIRÓS, 2011b, p. 27) [grifo nosso]. Todos esses vocábulos são contundentes e objetivos e, certamente, eles não suscitam dúvidas na leitura de quem era a mulher, para o menino. Pelo contrário, concluímos que o narrador realizou essa escolha vocabular justamente para enfatizar

o pavor que sentia ao vê-la cozinhando, e para destacar que essa era a visão dele enquanto criança. Provavelmente, se fosse externar o mesmo conteúdo memorial pela perspectiva adulta, optaria por palavras mais brandas, mas que não causariam o mesmo efeito na recepção. Neste caso, foi importante aproximar, ao máximo, o léxico ao ponto de vista pueril: intenso e direto. Podemos cogitar que, nessa época, ele não dominasse ou não conhecesse os termos ressaltados, por isso, esse configura-se como mais um caso em que a experiência contada pertence à infância e a habilidade linguística de narrá-la remete à fase adulta.

Apesar de muitas vezes os relatos do protagonista sobre o fruto vermelho indicarem que este era concebido por ele, no passado, como instrumento do rancor da madrasta, em alguns episódios ele manifesta identificação com o legume, em trechos que reforçam o caráter polissêmico desse elemento, na novela.

No início da história, ele admite que às vezes considerava o tomate uma vítima, como ele e os irmãos: “Ao cortar o tomate – aturdido eu supunha – ela o fazia exercitando um faz de conta.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 16). Ele mesmo havia descrito a si mesmo como “aturdido”, alguns parágrafos antes, devido às dificuldades de sua vida e à instabilidade emocional e existencial que vivenciava. Portanto, às vezes ele se enxergava no fruto. Na passagem a seguir compreendemos esse novo sentido para o fruto vermelho:

Sonhei-me um tomate, maduro e pequeno, preso num cacho, com outros cinco, todos verdes. Sonhava um escândalo: ser um tomate. Sabia estar em sonho, mas não me acordava. Se tentava fugir, os irmãos verdes impediam. Não pediam, mas adivinhavam minha angústia. E eu, tomate, não possuía olhos para chorar ou boca para falar. Meu horror era de ser colhido e degolado. Fazia um esforço imenso para enverdecer. Verde, minha vida seria mais longa. As sementes tremiam, debatiam para se livrarem de minhas grades. O alívio veio com a manhã e deparei com a chuva penteando o quintal. (QUEIRÓS, 2011b, p 43)

Nesse pesadelo encontramos a expressão das aflições da criança que fora o narrador. Por já conhecermos os sentimentos de solidão e tristeza, relatados explicitamente em outras passagens da novela, podemos compreender a historietinha produzida pela psique do personagem. Ele via a si e aos irmãos como tomates, justamente porque visualizava também o sofrimento do legume ao receber um tratamento ríspido. As crianças padeciam emocionalmente e o fruto, fisicamente. Sonhar ser um tomate era um escândalo justamente porque o legume passava a ocupar uma zona ambivalente: ora parceiro da madrasta, ora refém dela. Nessa

circunstância, em que o menino não sabia se deveria rejeitar o tomate ou compadecer-se dele, está implícita a insegurança que sentia. Ao identificar-se com ele, seu sofrimento, até então psicológico, encontra uma representação análoga no corte realizado, pela madrasta, no fruto. Antes, o que era abstrato e invisível, adquire uma dimensão concreta. Por esse motivo, também, a importância de o autor outorgar esse discurso figurativo a seu narrador: personificar o tomate e identificá-lo com o personagem permite que os leitores compreendam melhor os seus dissabores, pois os signos em suas acepções literais não são capazes de expressar a complexidade das subjetividades; a linguagem onírica aproxima-se da linguagem poética.

Continuando a analisar o trecho supracitado, notamos que também no sonho os irmãos significavam a fortaleza emocional do personagem. O fato de estarem verdes e o menino, maduro, sugere que nenhum deles havia atingido uma fase mais dolorida do luto e, devido a isso, conseguiam discernir melhor os acontecimentos e amparar o irmão-tomate, que vivenciava o ápice da melancolia e do desespero. Estar bem vermelho, pronto para ser colhido, simbolizava estar vulnerável. Não ter olhos nem boca traduz a dificuldade ou impossibilidade, que o narrador vivenciava, de expressar seus pesares, de comunicar-se com os outros, de desafogar-se em lágrimas. Possivelmente, a tentativa de enverdecer remete ao esforço empreendido para superar a morte da mãe e para não se deixar aprisionar ou abater pela conduta dominadora da madrasta.

No decurso da análise no presente subcapítulo, constatamos que o tomate representa o principal elemento que marcou a infância do narrador. Ele se predispõe a contar sobre seu passado especialmente devido à lembrança da época do falecimento da mãe, o tema central é esse. Contudo, o fruto vermelho torna-se quase tão importante quanto o mote da novela, por cumprir a função de encadeamento de boa parte das memórias ao longo da tessitura narrativa.

Constatamos que esse recurso está vinculado a todos os personagens que aparecem na história e participa de momentos decisivos na trama, especialmente ao remeter, pelo aumento da espessura das fatias cortadas, ao isolamento progressivo do personagem principal a cada irmão ou irmã que deixa a casa.

Em nossa investigação confirmamos, também, que o tomate exerce o papel de símbolo, em razão de seu caráter multívoco, na história. Asseveramos, na interpretação dos principais fragmentos nos quais esse recurso aparece, que o tomate evoca reminiscências felizes, particularmente quando relacionado à mãe, mas resgata

acontecimentos dolorosos, se associados à madrasta. Além do mais, constatamos que, nos trechos da história em que o protagonista narra como se viu identificado ao tomate, pudemos compreender em maior profundidade, também, seus aspectos psicológicos. Essas passagens nos esclarecem a antipatia pela esposa do pai e apresentam, por meio da linguagem figurada, sentimentos e sensações subjetivas do narrador.

Relacionando à tese ricoueriana, podemos afirmar que a influência do tomate na memória do personagem principal é, essencialmente, de evocação simples, pois convoca a memória afetiva. Como já comentamos há alguns parágrafos, o legume figura como o emblema da infância do narrador. Sabemos que, nessa fase da vida, pequenos detalhes que podem parecer insignificantes, a um adulto, adquirem grande relevância para uma criança e jamais são esquecidos. O tomate representa a cicatriz emocional do protagonista. Na pele, ela não costuma desaparecer completamente após a cicatrização, e deixa um sinal que remeterá, no futuro, à lesão da qual se originou. O mesmo ocorre em relação ao fruto: sempre que lembrado, ele restabelece feridas antigas no âmago do personagem.

Certamente, o tomate também reflete características de busca ativa, quando o narrador o coloca no cerne de sua construção narrativa. Ele transforma o que poderia ser um simples legume em um símbolo que reúne a multiplicidade de significados para sua biografia. Ao fazê-lo, também consoma o processo de reconciliação, visto que não se contenta em considerar o tomate pela perspectiva negativa, a primeira que aparece a seu coração. Ele expõe a complexidade e ambiguidade de seus sentimentos em relação ao fruto, despe-se diante do leitor, porque escancara as fragilidades de criança ainda não completamente superadas.

Nós, leitores, percebemos como esse movimento, o qual poderíamos denominar metaforicamente como “tocar nas feridas”, obriga o protagonista a enfrentá-las novamente, e mesmo que nem todos os promenores psíquicos que povoam suas recordações sejam completamente resolvidos, a reconciliação existe pelo simples fato de o personagem não se permitir esquecer, mesmo as lembranças mais doloridas, dado que “[E]squecer é desexistir, é não ter havido. Ao me interrogar se tomate ainda há, não me fecho em silêncio. Confirmo que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho” (QUEIRÓS, 2011b, p. 65). A conservação de sua história pessoal significa a reinvenção e a manutenção de si. Portanto, para evitar que a narrativa (e ele mesmo)

caia no esquecimento, o narrador recria suas dores e, assumindo a sua verdade subjetiva, pacifica as memórias. Os interlocutores do relato, ao atribuírem sentidos ao tomate, mantêm viva essa biografia.

5.5 As figuras de linguagem em *Vermelho amargo*

Bartolomeu Campos de Queirós conquistou, com o conjunto de sua obra, a admiração da crítica literária, a atenção de acadêmicos e docentes que passaram a considerar seus livros indispensáveis na formação de leitores e, certamente, cativou um público espontâneo, cuja quantidade não saberíamos estimar, ao certo. Nitidamente, não podemos afirmar que o autor se popularizou e nem que tenha se tornado um sucesso de vendas; o acesso a seus escritos foi e ainda é limitado a alguns nichos da sociedade. Apesar disso, quem conhece as obras de Queirós, e especialmente quem as estuda, certamente nota a recorrência das figuras de linguagem nas suas composições ficcionais.

Conforme mencionamos no capítulo introdutório, o escritor costumava negar que produzia seus livros direcionando-os a um público infantojuvenil. A despeito dessa afirmativa, alguns estudiosos, e também o mercado editorial, vislumbraram, para as construções poéticas do autor mineiro, um público-alvo jovem. Talvez, justamente as tramas férteis em metáforas, sinestesias, antíteses e outros recursos estilísticos passaram a ser parte da justificativa para localizar Bartolomeu e suas produções no gênero “literatura infantojuvenil”, ainda que a contragosto do literato que, reforçamos, ignorava as classificações e discordava da sistematização pedagógica para a abordagem da literatura no espaço escolar. Independentemente das razões pelas quais as figuras de linguagem são constantemente lembradas e analisadas com relação à obra queiroseana, se devido, somente, ao apelo estético que geram, ou por unirem o útil ao agradável, o fato é que elas realmente constituem-se como uma característica fundamental da linguagem do autor. Na novela *Vermelho amargo* esses recursos narrativos também foram empregados. Isso posto, dedicaremos este subcapítulo a uma leitura detalhada de duas figuras de linguagem, na novela.

5.5.1 Metáforas

A metáfora foi uma figura de expressão cara a Bartolomeu Campos de Queirós. Mais que um mecanismo estilístico essencial para o trabalho literário, ela veicula a postura ideológica do escritor acerca da função social da escrita. Queirós não se conformava em despertar, em seu público, a reflexão e o encantamento apenas por meio de sua ficção. Ele costumava participar ativamente de eventos relacionados à literatura e formação de leitores, concedia entrevistas e, nessas oportunidades, elucidava sua postura engajada e crítica. Em uma dessas ocasiões, ele afirmou que não considerava a metáfora

(...) apenas como uma figura de linguagem. A metáfora é apta também para democratizar o texto, torná-lo possível a um número maior de leitores. Por assim ser, uso com desmedo suas qualidades. Elas são capazes de abrandar, diante do leitor, o peso de apenas eu conhecer pedaços das coisas (QUEIRÓS, 2012, apud SILVA; ANDRADE, 2014, p. 103)

Percebemos, pela frase final do fragmento supracitado, que mesmo sendo quem produzia o discurso literário, Bartolomeu não se considerava detentor e transmissor de conhecimentos, pelo contrário, ele admitia sentir dificuldade em compreender o mundo em sua plenitude, bem como a maioria das pessoas sente. Bartolomeu não empregava a metáfora somente com o objetivo de enaltecer o seu sentido puramente estético. Ela significava, para ele, um modo de se colocar em igualdade com seus leitores e, mais, atentá-los para o fato de que suas experiências e seu conhecimento de mundo são válidos e muito importantes na interpretação dos livros, e essa participação ativa do leitor é o que de fato engrandece as obras.

A predileção do autor mineiro por essa figura de linguagem confirma-se quando constatamos que, em diversos trabalhos acadêmicos, estudiosos dedicaram-se à investigação das metáforas em diferentes livros de Bartolomeu, justamente porque esse elemento pode ser encontrado constantemente em suas obras.

Na novela *Vermelho amargo*, o escritor também emprega essa figura de linguagem e, a fim de compreendermos em maior profundidade a trama, analisaremos, a seguir, as metáforas da viagem e do espelho.

A imagem do trem aparece recorrentemente no enredo. É por meio dela que o escritor desenvolve a percepção do narrador acerca de aspectos existenciais. Assim, esse motivo literário participa da composição da metáfora da viagem. Essa rede de

significados é elaborada desde os primeiros momentos da trama, como constatamos a partir deste fragmento¹¹:

Sem a mãe, a casa veio a ser um lugar provisório. Uma estação com indecifrável plataforma, onde espreitávamos um cargueiro para ignorado destino. Não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe. Impossível adivinhar, ao certo, a direção do nosso bilhete de partida. Sem poder recuar, os trilhos corriam exatos diante de nossos corações imprecisos. Os cômodos sombrios da casa – antes bem-aventurança primavera – abrigavam passageiros sem linha do horizonte. Se fora o lugar da mãe, hoje ventilava obstinado exílio. (QUEIRÓS, 2011b, p. 9)

Nesse parágrafo, o protagonista revela como a ausência da mãe modificou completamente sua visão acerca da casa da família: antes, um ambiente seguro e alegre; depois, um lugar no qual ele viveria apenas temporariamente. O narrador expõe, na primeira oração do excerto que, diante dessa perda, ele havia começado a entender a transitoriedade da vida. Até então, o mundo era somente sua casa e sua família, e ele lhe parecia perfeito assim, mas quando sua mãe passou a não mais fazer parte da convivência, sua inocência de criança transformou-se na consciência de que nada dura para sempre.

Na continuidade do parágrafo, ele desenvolve essa questão, ao empregar diversos vocábulos que se relacionam à ideia de viagem: “provisório”, “estação”, “plataforma”, “cargueiro”, “destino”, “bilhete de partida”, “trilhos” e “passageiros”. Contudo, conseguimos perceber que o personagem não está contando sobre uma viagem literal, mas sim simbólica. Portanto, o menino começou a compreender a existência como uma viagem de trem.

A metáfora continua a ser desenvolvida no prosseguimento da narrativa: “A mãe **partiu** cedo – manhã seca e fria de maio – sem levar o amor que diziam eu ter por ela.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 11) [grifo nosso]. O verbo destacado no excerto aparece em sentido figurado, no contexto da história, e possui o sentido de “falecer”. Inclusive, esse termo acaba funcionando como um eufemismo, pois remete, de maneira mais suave, à morte.

À medida em que avançamos na leitura da história, percebemos que o significado mais próximo do denotativo, “ir embora” ou “evadir-se”, também interessa ao discurso do narrador, pois contribui na tessitura da metáfora. Algumas linhas depois, a ideia se

¹¹ Trecho já citado nesta dissertação, na página 56. Fez-se necessária nova transcrição para análise da metáfora, no presente subcapítulo.

torna explícita: “Ela viajou indignada, por não ser consultada.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 12). O termo “viajou” evoca o sentido literal e mais comum de deslocamento entre um lugar e outro, mas também concorre, no livro, para a instauração de um significado novo, próprio da história que está sendo contada.

Nesse ponto do enredo, nós já sabemos que houve uma separação entre o filho – narrador – e a mãe. Entretanto, ainda não conseguíamos discernir se ela havia deliberadamente abandonado a família ou se havia falecido. Quando declara que a mãe viajou “indignada”, “sem ser consultada” e “(...) para adentrar em outra vida.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 12), confirmamos a dimensão conotativa da viagem. A partir disso, o escritor, então, por meio de seu narrador, alicerça as bases de construção da metáfora propiciando aos leitores a liberdade de atribuir acepções menos convencionais ao verbo “viajar”.

O trem que ligava a cidade do avô paterno à cidade do avô materno despertava a curiosidade do menino. Ele enxergou, nesse veículo, uma forma concreta de expressar o seu conceito de vida:

Sempre suspeitei o nascer como entrar num trem andando. Só que, o mundo, eu não sabia de onde vinha nem para onde ia. E, no meu vagão, não escolhi os companheiros para a viagem. Eram todos estranhos, severos, amargos, impostos. Também entrei sem comprar o bilhete de viagem. (...) Até hoje o mundo ainda não atracou. Vou sem escolher o destino. (QUEIRÓS, 2011b, p. 37-38)

Na visão do narrador, o “trem andando” representa o mundo que já existe antes de um ser humano vir à luz. Quando relembra ter percebido que sua existência estava predestinada e limitada a algumas condições independentes de sua vontade, ele traduz o sentimento de impotência que podemos sentir ao constatarmos que exercemos pouco domínio sobre nossa existência. Além disso, chegamos ao mundo sem conhecer o que já estava posto, sem saber como nossa vida irá transcorrer e sem certezas do que acontecerá assim que ela termine. Portanto, a vida é traduzida pelo protagonista como uma viagem de trem imprevisível e inconstante, pois não conhecermos, ao certo, seu itinerário, não sabemos, de antemão, quem serão nossas companhias, e ignoramos completamente a sua duração. Inclusive, na penúltima frase da citação, ele defende que, ao término dessa grande viagem, ou seja, após nossa morte, os trilhos continuarão existindo, bem como o trem, o qual abrigará novos passageiros. Isto é, essa dimensão terrena, pela qual passamos, continuará existindo e novas pessoas irão nascer, viver e morrer aqui.

Através dessa metáfora, o narrador consegue exprimir a recordação de uma percepção aprofundada que tivera, ainda na infância, acerca do ciclo da vida. Certamente, o menino já sabia que todo ser vivente tem um tempo limitado de existência. Porém, somente devido à morte de uma pessoa fundamental em sua trajetória ele conseguira entender a impermanência da vida, pois começara a sentir as consequências dessa perda: “O adeus da mãe, tenro, invocou-me a subtrair de mim a crença no absoluto.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 33) Além do caos emocional causado pelo afastamento definitivo da mãe, crescera, também, a incerteza relativamente ao que acontece após essa jornada nesse mundo material. Quando afirma que a mãe estaria “adentrando em outra vida”, o protagonista deixa implícito que acredita haver algo após a vida mundana, provavelmente uma vida espiritual e eterna: “Viajar para o sempre não demanda bilhete de partida. Quando se assusta, somos expulsos para o sempre, mesmo sem passagem. Eu sabia que viver um dia era ter menos um dia” (QUEIRÓS, 2011b, p. 56). Entretanto, esse “sempre”, justamente por representar a incógnita do que acontece após a morte, gera inquietação no personagem.

O espelho representa outro motivo que pode ser interpretado como metáfora, na história. O narrador aborda o objeto, em suas memórias, conferindo-lhe significação que vai além da sua utilidade de refletir imagens:

Quando invertida, a palavra aroma é amora. Aroma é uma amora se espiando no espelho. Vejo a palavra enquanto ela se nega a me ver. A mesma palavra que me desvela, me esconde. Toda palavra é espelho onde o refletido me interroga. O tomate – rubro espelho – espelhava uma sentença suspeita. (QUEIRÓS, 2011b, p. 12).

Desse fragmento, podemos depreender diversos sentidos. O personagem principal inicia sua reflexão destacando duas palavras com grafias semelhantes e que, se lidas de trás para frente, resultam uma na outra. Então, o narrador brinca com esse fato, ilustrando-o a partir da serventia do espelho. Convém observar que, além do jogo gráfico, há também o sinestésico, pois o significado de um vocábulo remete ao olfato e, o de outro, ao paladar e, possivelmente, à visão. Somos levados a pensar na fragrância da fruta, em sua coloração próxima do vermelho e, por fim, no sabor. Ainda, é possível argumentar que esse movimento mental assemelha-se à dinâmica de funcionamento dessa superfície refletora pois, na figura de linguagem, o odor alude ao sabor e à imagem; com relação ao espelho, um elemento concreto, posicionado

em frente a ele, ou em um ângulo favorável, graças à luz que incide, terá sua imagem refletida.

A partir da terceira oração do trecho, o personagem amplia a significação do objeto. Podemos interpretar que, envolto em um raciocínio também metalinguístico, o espelho simboliza a contradição com a qual o narrador se depara no exercício do relato de suas reminiscências. Em outros termos, ele acredita que colocar em palavras os seus sentimentos e pensamentos propicia o autoconhecimento, porém, ao mesmo tempo, desvela que ele ainda tem muito para descobrir sobre si mesmo. Também procede a leitura de que a polissemia das palavras, a complexidade das metáforas, em suma, o seu discurso memorial multívoco, enquanto descortina sua história, aos leitores, acaba também camuflando partes de sua personalidade ou de sua biografia, pois cada leitor escolhe um caminho de interpretação de acordo com seu próprio conhecimento de mundo, com sua proficiência leitora, enfim, por diversos fatores; com isso, cada uma terá uma visão única dele e de sua história de vida.

Ao final da citação, o narrador reforça o conceito de que, através do espelho são revelados outros ângulos sobre as pessoas, sobre as palavras, sobre os fatos da vida. Entretanto, nessa frase, o tomate é comparado ao objeto, acrescentando valor semântico ao legume, no contexto da novela. Alegando ser o fruto um “rubro espelho”, o protagonista refere-se à imagem poética do brilho característico de sua polpa, o qual assemelha-se ao brilho da luz no espelho. Além disso, por meio dessa metáfora, ele ilustra e corrobora como a madrasta deixava-o intrigado por parecer-lhe que escondia ou dissimulava pensamentos e sentimentos. O tomate, em sua capacidade refletora (pois que um espelho), delatava a estranheza das intenções da mulher, assim como quando usamos um espelho para enxergarmos o que ocorre atrás de nós; às vezes, dependendo do ângulo, o objeto nos permite ver outras as pessoas sem que elas notem que estão sendo observadas.

É necessário comentarmos, ainda, o duplo sentido do termo lexical “sentença” e as implicações no entendimento do trecho. O termo alude ao significado de declaração categórica, proferida por alguém, ou à acepção gramatical que encontra sinônimo nos termos “frase” e “oração”. Esses dois sentidos convergem para a compreensão de que, provavelmente, as palavras que a madrasta dizia fossem motivo de desconfiança do menino, visto que eram “suspeitas”. O tomate-espelho mostra, metaforicamente, um lado obscuro, desconhecido, da mulher.

Em outro momento da narração, o personagem principal comenta a incongruência, sentida desde a mocidade, entre o que ele se considera ser, em seu íntimo, e o retrato que visualizava na superfície refletora, o qual lhe desagradava: “Agora – mas desde sempre – não moro bem dentro do meu corpo, daí, acreditar em alma de outro mundo. Não sou o do espelho. Certa estranheza me incomoda.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 22). Possivelmente, essa confissão concerne à sua compleição franzina incompatível com a força e intensidade sua dimensão imaterial. Decerto, o narrador pretende demonstrar que seu corpo físico nunca traduzira a profundidade de sua vida interior. Portanto, o espelho, mesmo que requisitado, nesse excerto, mais em sua significação literal, aparece novamente cumprindo o duplo papel simbólico de desvelar e esconder as subjetividades no processo de busca pela sabedoria sobre o “eu”. O corpo refletido, por mais que expresse uma parte da identidade, não corresponde à percepção que o protagonista tem de si mesmo.

As metáforas analisadas ao longo dessa seção colaboram substancialmente para a reconstrução das lembranças constituindo, assim, a reconciliação do protagonista com sua história, pois ele assume uma postura analítica diante dos acontecimentos autobiográficos. Enquanto o narrador elabora as emoções que tinha e julgamentos que fazia, utilizando-se dessa figura de linguagem, ele reafirma e lapida as pequenas epifanias que teve, as quais elucidam o período de transição entre infância e maturidade: “O espelho é a verdade que até hoje mais me entorpece.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 13). No urdimento reflexivo e poético dessas recordações, o escritor, dando vida ao personagem-narrador, convida a nós, leitores, a também confrontarmos os episódios da história, e a amplitude de sentidos das metáforas, com nossas próprias experiências e visões.

Compreendemos, na obra, que vida e morte são como dois lados de uma mesma moeda: a consciência de imortalidade condena os seres humanos a saberem a partida dos entes queridos como algo inexorável, e a sofrerem por isso. Todavia, essa mesma consciência nos impele a desfrutarmos de nosso tempo terreno da melhor maneira possível, independente do que cada um acredite existir após a morte, porque “O mundo só nos permite uma baldeação definitiva.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 38).

Por conseguinte, a metáfora do espelho, somada a outras informações da narrativa, nos permite compreender melhor as minúcias psicológicas do personagem e estimula um posicionamento empático a ele. Pela dificuldade de aceitação de seu

corpo físico, conhecemos melhor a riqueza interior do protagonista, a qual não se limita à capacidade ampliada de autoanálise, mas abrange, inclusive, o seu olhar imaginativo e criativo acerca da existência. Diante disso, somos convocados a empreender uma investigação de nós mesmos, de nossa relação com o mundo concreto e com as pessoas presentes em nossas interações. Nesse exame de si, o personagem descobre que provavelmente possui muitas facetas e nem todas serão inteligíveis a ele mesmo, muito menos aos outros.

Finalmente, as metáforas exercem um papel medular no discurso memorial por elucidarem a impossibilidade de se contar sobre eventos pretéritos com exatidão e imparcialidade. Essa figura de linguagem ratifica o pressuposto de que o narrador se utiliza da fabulação na tessitura de suas lembranças. Muito além do sentido denotativo da viagem ou do espelho, interessa a subjetividade do personagem ao interpretar seu passado, a polissemia gerada no encontro entre autor/narrador, texto e leitor.

5.5.2 Antíteses

Em diversas passagens, o personagem central investe em vocábulos que expressam ideias opostas, em uma mesma frase, a fim de externar alguns pensamentos e emoções.

Iniciaremos pela exploração das antíteses que estruturam o resgate das lembranças a respeito do falecimento da mãe. Ao enunciar que “É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se (QUEIRÓS, 2011b, p. 16)”, o protagonista emprega duas palavras que aludem a significados contrários: “esquecer” e “lembrar”. Assim, ele reconhece a dinâmica do funcionamento da memória: evidentemente, só lembramos de algo porque o esquecemos e, para que esse movimento de recordação se efetive, é preciso que ambos ocorram, tanto o esquecimento, quanto a lembrança. Logo, o narrador demonstra a interdependência desses conceitos, os quais, em um primeiro momento, parecem veicular somente oposição, contudo, no contexto da novela, e nessa construção sintática, denominam dois processos conexos e inerentes à memória.

Outra oração importante evidencia a carência que o menino vivia em decorrência do luto: “Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor” (QUEIRÓS, 2011b, p. 10). A preposição “sem” já institui o sentido de privação de algo, o qual se confirma pelo termo “falta”. Entretanto, “fartava” remete, em divergência, à noção de

suficiência e, até mesmo, excesso. Essa frase corrobora a leitura de que, quando criança, o protagonista sentia grande necessidade de afeto, a qual não era suprida, e o vocábulo relacionado à fartura, em vez de significar a completude de algo, reitera a ideia de falta quando em relação com os outros termos da frase.

O desalento do personagem é reforçado no decurso de todo o enredo: “Quando se ama, em cada dia o morto nasce mais. Em tudo, sua ausência estava presente.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 20). Na primeira frase, o contraste criado entre morrer e nascer engloba, ao mesmo tempo, antítese e metáfora. Afirmar que “o morto nasce” significa que dele se lembra constantemente. Ademais, o narrador pretende ilustrar a saudade que se intensifica com a passagem do tempo. A ausência é retratada como presença de falta, e não diretamente como falta. Esse mesmo jogo linguístico reincide em outros trechos da novela: “Aquele que se foi ocupa todos os vazios (...) Na morte, a ausência ganha mais presença (QUEIRÓS, 2011b, p. 36)”. O vazio caracteriza-se, justamente, por plenitude de espaço. Entretanto, o termo “ocupa” permite o entendimento de que, em consequência do afastamento definitivo da mãe, o vazio passou a oprimir pelo excesso de ausência.

Convém examinarmos, ainda, como o personagem avalia, na maturidade, as situações intrigantes que vivenciou na infância. Recordando-se de seu comportamento sempre observador, atento às pessoas e aos fatos a seu redor, ele assume uma postura judiciosa acerca do que não consegue compreender ou descobrir, assumindo as incertezas, aliando-se a elas. A frase “Suspeitar é negar-se à certeza.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 29) apresenta a busca por uma postura flexível, a escolha pela resignação diante dos enigmas da vida e da incompreensão à atitude das pessoas. A palavra “certeza” não admite dúvidas; representa a afirmação categórica e inequívoca. Contudo, brincando com esse sentido e com o significado de “negar” e “suspeitar”, ele constrói a argumentação de que muitas vezes precisamos aceitar e praticar a dúvida, contestando verdades aparentemente absolutas, pois, como humanos, podemos falhar e nos equivocar. Somos seres subjetivos e enxergamos o mundo através das lentes de nossas experiências, as quais podem ser limitadas.

No decorrer do enredo há outras antíteses similares, as quais geralmente aparecem em momentos nos quais o protagonista desenvolve questionamentos aprofundados sobre episódios marcantes de seu passado.

Acreditamos que a antítese traduz a necessidade que o personagem sente de expressar-se por meio das palavras, denominar os seus sentimentos, verbalizar reflexões. Explorando ao máximo a potencialidade dessa figura de linguagem, ele consegue, de certa forma, concretizar questões abstratas, e nesse processo visualizamos a reconciliação, pois ele organiza emoções e convicções.

Em suma, as duas figuras de linguagem analisadas geram efeitos de leitura correlatos. As metáforas e as antíteses exigem que o tempo de leitura seja mais prolongado, afinal, para se perceber os múltiplos sentidos possíveis ou para se conseguir interpretar trechos mais densos, é necessário, muitas vezes, ler mais de uma vez o mesmo fragmento, perscrutar os significados que podem ser depreendidos, relacioná-los com outras informações da história. Lembremos que a narrativa, por seguir em uma espécie de fluxo memorial do personagem-narrador, possui estruturação temporal não-linear, fator que contribui para uma experiência de leitura compassada e até mesmo fragmentária.

Ademais, consideramos que esses recursos estilísticos suscitam uma postura reflexiva por parte também dos leitores, pois os raciocínios que eles ilustram, os diversos significados disparados pelas metáforas e antíteses nos levam a cotejar as vivências e opiniões do personagem com as nossas. Por exemplo, quando nos deparamos com esta afirmação: “Há que experimentar o prazer para, só depois, bem suportar a dor.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 8), somos instigados a conferir significado à frase conforme nossas próprias experiências de dor e prazer e compará-las com a do narrador. Esse processo empático, além de clarear o percurso emocional do personagem, nos convida a tomar uma posição, seja ela contrária ou favorável às ideias propostas por meio das sentenças ou das metáforas.

Sem dúvida, há também o aspecto poético dessas figuras de linguagem. Independente da dimensão filosófica que adquirem, certamente elas transparecem o cuidado linguístico que Bartolomeu Campos de Queirós empresta a seu narrador. Sendo assim, o protagonista caracteriza-se também por essa habilidade, como afirmamos há algumas seções deste trabalho. Ele é retratado pelo autor como um homem erudito, letrado. Por conseguinte, o leitor entra em contato, como desejava Queirós, com a dimensão estética da palavra, podendo aproximar-se dela em outra instância, pois a encontra em um contexto no qual se vai além da linguagem cotidiana, literal, de sentidos, senão unívocos, menos inexatos. E assim cumpre-se um dos desígnios da arte literária: deslocar as certezas, ampliar as perspectivas, encantar

pela sonoridade e pela polissemia das palavras, nos estimular a ressignificar nosso mundo a partir das mentiras verdadeiras de um universo ficcional.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A novela *Vermelho amargo* corrobora a relevância de Bartolomeu Campos de Queirós para a literatura brasileira contemporânea. Amigo das suspeitas, ele provavelmente não se aborreceria em ser o personagem principal de nossas elucubrações: imaginamos com que outras obras de excelência ele nos presentearia, caso ainda fosse vivo, e tentamos visualizar que espaços o mercado editorial o levaria a conquistar.

Indubitavelmente, o último livro do escritor coloca-o em uma categoria diferente daquela na qual vinha sendo localizado, habitualmente, por alguns representantes da crítica e, essencialmente, pelas editoras. Talvez houvesse uma tentativa de inseri-lo no círculo das “ficções para o público adulto”, pois sua imagem sempre fora veiculada com a estirpe do gênero “literatura infantojuvenil”. Quiçá, o fato de esse livro ser o único, de sua carreira, vinculado a uma classificação mais ampla, no caso, “Literatura brasileira”, vide sua ficha catalográfica da primeira edição, ou “para adultos”, segundo resenhas críticas, seja somente uma coincidência. Devemos concordar com o narrador: “Suspeitar é negar-se à certeza”. Redigimos uma conclusão acerca desse imbróglio sem a certeza de onde começa e onde termina a influência de outros domínios sociais na literatura desse autor, mas cientes de que ela existe e desempenha influência maciça na recepção dos livros. Defendemos que todos os discursos em torno de *Vermelho amargo*, especialmente o mercadológico e o acadêmico, atuam fortemente na condução da leitura da obra. Nossos olhos não estão mais incólumes quando nos encontramos com esse livro; a menos que nada tenhamos lido sobre ele, antes.

Todavia, a tarefa do pesquisador exige a busca deliberada por outras visões sobre seu objeto de estudo e, por isso, esta dissertação revela uma leitura na qual importou, senão responder, ao menos tratar embrionariamente dessa questão delicada, na qual todos os discursos implicam na recepção da obra.

Portanto, acreditamos que avaliar se o último livro de Queirós se insere ou não na literatura infantojuvenil pode contribuir ao debate estético em torno do fazer literário do autor. Contudo, essa questão pode ser mais bem desenvolvida em futuras investigações, nas quais o estudioso ocupe-se primordialmente do tema; aliás, já existem trabalhos voltados a esse objetivo e outros vindouros podem enriquecer a historiografia literária.

Outro aspecto que abordamos nesta dissertação compete ao caráter autobiográfico da novela. Averiguamos, com suporte na contribuição teórica de Lejeune, que a mídia jornalística e a academia contribuem, com os escritores, para a construção de uma imagem que eles fazem de si. Em outras palavras, a rede de discursos que promove a afiliação de Bartolomeu Campos de Queirós e do conjunto de sua obra ao gênero infantojuvenil é a mesma que auxilia na formação de seu papel social. Consequentemente, a possibilidade de divulgação de informações extraliterárias, como fatos da vida do escritor, sua concepção de sociedade e de literatura, influenciam indiretamente na notoriedade atribuída ao seu trabalho.

Naturalmente, não é imprescindível que os leitores da literatura de Bartolomeu conheçam ou procurem conhecê-lo em suas diversas facetas sociais para que seus livros sejam lidos, apreciados e compreendidos. *Vermelho amargo*, bem como qualquer outra publicação de qualquer outro autor, sustenta-se sozinha, atua plenamente como objeto estético, independentemente de quaisquer outras manifestações relacionadas a ela. A despeito da influência dos outros discursos, a experiência de leitura literária foi e continua sendo autossuficiente.

Mesmo assim, notamos, no decorrer de nossa investigação, que alguns personagens e assuntos são recorrentes nas produções do autor. Mencionamos, inclusive, a monografia de Oliveira (2015), na qual percebeu-se um padrão de personagens. Há, frequentemente, o retrato de um menino e sua família; especialmente em *Indez* (1989), *O olho de vidro do meu avô* (2009) e *Vermelho amargo* (2011). Destarte, as questões familiares, a relação do filho com o pai, com a mãe, com irmãos e avós convergem, nesses livros. Além disso, o menino protagonista parece ser sempre o mesmo, ainda que com facetas diferentes, bem como o pai caminhoneiro, sempre contido nas demonstrações de carinho, e como a mãe, retratada nos três livros como uma pessoa doce, criativa e dedicada. Ainda, o avô que possuía um olho de vidro, também figura nas três obras, mesmo que na novela receba somente uma menção discreta: “Durante quatro estações, em todas as manhãs, o trem deslizava em frente de nossa casa. Nascia na cidade de um avô, que escrevia nas paredes, e morria na cidade de outro avô, com seu olho de vidro.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 37).

Essas reincidências revelam uma coesão no conjunto da obra do autor mineiro, a qual aponta para acontecimentos também de sua biografia. Por esse motivo, torna-se difícil ignorar que o seu último livro habita um espaço autobiográfico. Evidentemente,

mais importante do que conhecer a vida de Bartolomeu é vislumbrar como ele tensiona a fronteira entre autobiografia e ficção, entre imaginação e realidade. Acreditamos que essa seja a característica central de sua linguagem e que ele deseja que seus leitores transponham essa barreira ao longo da leitura de suas histórias. Apesar da relevância do aspecto autobiográfico dos enredos, por motivos nem sempre concernentes apenas à esfera literária, a questão primordial de seu estilo refere-se ao engenho dispendido no trato da palavra, com o objetivo de se criar universos ficcionais autônomos capazes de conquistar e formar leitores literários. Bartolomeu não insistia em na afirmação de que se inspirava em sua vida, para produzir suas obras, mas também não negava e nem desconsiderava esse fato. Em vista disso, também, seu último livro traduz perfeitamente o terreno impreciso da ficção autobiográfica.

Explorando os meandros das reminiscências do personagem principal, depreendemos que ele não acredita na existência de uma memória fiel aos acontecimentos passados, capaz de recuperá-los exatamente como transcorreram. Nesse ponto, os discursos do criador e da criatura se confundem: “A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 60), declara o narrador no desfecho da história, constatando como as lembranças de tempos distantes são sempre atualizadas, reelaboradas no presente, diferindo do “fato real”. No capítulo introdutório, transcrevemos uma citação em que Queirós defendera que “toda memória é ficcional”. Portanto, fica claro que o escritor veicula, por meio desse personagem, uma concepção de memória condizente com a discussão realizada no terceiro capítulo deste trabalho.

Fundamentados nas contribuições de Schüler (1968), Pimenta Neto (2003) e Saer (2012), no terceiro capítulo, argumentamos que a literatura instaura um universo próprio, no qual não existe uma única verdade, como costumamos defender em nossa “vida real”. Aliás, os estudiosos defendem que até mesmo nossa realidade é construída a partir de perspectivas subjetivas, logo, o mesmo ocorre no âmbito ficcional. Diferentemente de outros campos do conhecimento humano, os quais naturalmente ocupam-se em entender o processo memorial por meio de parâmetros científicos, geralmente alicerçados na ideia de uma realidade unívoca e exata, na literatura, esse tema pode ser tratado por uma via menos objetiva. Assim ocorre em *Vermelho amargo*. Não interessa a dimensão veritativa da memória, ou seja, o que se pode recobrar por meio dela que seja uma “verdade” comprovável.

Inclusive, Bartolomeu acaba favorecendo, indiretamente, um questionamento à ideia institucionalizada de verdade: onde termina o fato que se pretende ser imparcial e onde começa a narrativa histórica individual **construída** consoante à subjetividade daquele que a conta? Quando o protagonista utiliza os vocábulos “verdade” e “mentira”, somos instigados a superar a estranheza inicial de vê-lo assumir com tranquilidade que mente, a fim de empreendermos uma compreensão das duas palavras pelo paradigma desse universo ficcional. As recordações do livro carregam uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que teoricamente remetem a fatos “reais” da vida do personagem central, revelam traços de fantasia, de fabulação. A subjetividade do protagonista realiza-se no exercício de domínio da linguagem poética, pois os eventos contados atingem um plano artístico, transformam-se em narrativa literária, desvinculam-se de uma esfera na qual seja mandatário apresentar dados veritativos. Em última instância, a novela queiroseana configura-se como uma grande metáfora da arte literária: o compromisso da literatura é tão somente com a capacidade que os seres humanos têm de retratarem suas alegrias e tristezas, questionamentos e descobertas, por meio da palavra estética.

Além disso, confirmamos a conjectura de que concomitante ao relato memorial desenrola-se, também, um movimento de reconciliação do narrador-personagem com os fatos passados. Para tanto, nos apoiamos nas reflexões de Ricoeur (2007), a respeito da memória, as quais atuaram como questões-guia à análise literária. De fato, os conceitos ricoeurianos foram norteadores e nos propiciaram um olhar mais atento às lembranças do personagem.

Primeiramente, constatamos que o encadeamento das recordações não ocorre de forma aleatória, apesar de o narrador organizá-las de modo não-linear, bem como é o funcionamento da memória: um evento lembrado remete a outro que não necessariamente aconteceu na mesma época, mas ambos possuem alguma conexão.

No início do enredo, por exemplo, o protagonista comenta sobre a tristeza que ainda sente devido à perda da mãe, na idade adulta. Desenvolvendo a ideia, ele confessa que esse sentimento remete a uma dor física, a qual, por sua vez, o faz recordar de como o carinho da mãe ajudava a aliviar o incômodo causado pelos machucados típicos da infância: “Seu beijo de mãe era um santo remédio.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 8). Então, visualizamos como ele elabora o percurso de sua memória em forma de uma narrativa compreensível aos seus interlocutores. Durante

todo o livro, ele conecta uma passagem a outra dessa maneira, por alguma semelhança que duas ou mais reminiscências guardam entre si. Algumas vezes, os episódios parecem não ter nenhuma relação, quando da leitura de um parágrafo para outro; entretanto, ao prosseguirmos a apreciação do livro, vamos formando o quebra-cabeça e concatenando as partes da história de vida do personagem. Ao término da leitura, conseguimos traçar as linearidades temporal e espacial da trama, temos uma visão geral da caracterização de todos os personagens e descobrimos seus destinos. Bartolomeu Campos de Queirós proporciona, dessa forma, uma experiência de leitura na qual somos convidados a percorrer o trajeto nem sempre óbvio da memória juntamente com seu protagonista.

Ademais, confirmamos nossa conjectura de que o personagem principal perpetrava, concomitante à narração, um processo de reconciliação. Conforme explicitamos ao longo deste trabalho, não consideramos esse conceito como uma resolução definitiva e pacífica dos conflitos internos do protagonista, visto que a narrativa recebe um desfecho ainda melancólico e nostálgico, como muitas das passagens do livro. Compreendemos o reconciliar como um árduo enfrentamento das emoções disparadas pelas lembranças, o qual ocorre durante a verbalização desses sentimentos.

Na seção de análise, destrinchamos o papel de personagens coadjuvantes que participaram da infância e da adolescência do narrador. Também examinamos a simbologia do tomate e a complexidade das metáforas na composição das reminiscências. Concluímos que o desenvolvimento de uma postura ativa para a reflexão e para a tomada de consciência de sua identidade e de sua história pessoal ocorreu devido à possibilidade de expressar-se verbalmente: “Dar sentido é tomar posse dos predicados.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 62). Atribuir sentido significa buscar entender o que é aparentemente incompreensível, e assim o são as paixões. O narrador passa todo o enredo analisando episódios, sujeitos, lugares e eventos vinculados a um período difícil de sua vida, no qual teve de aprender a aceitar a morte de uma pessoa muito amada. Ao recuperar esses momentos contundentes, ele tem a oportunidade de versar sobre eles e, com isso, esclarecê-los, compreendê-los à luz da razão, mas sem apagar sua instância afetiva. A organização das recordações o leva a circunspecção, enseja o autoconhecimento, solicita que ele conviva em harmonia com suas dores indesejadas, revoltantes, porém, inerentes a sua condição humana.

Usar as palavras para nomear o que ele sentia, mas ainda não sabia dizer, era um grande desejo do narrador, quando menino. A manifestação verbal consome o intangível, reaviva as lembranças adormecidas: “Chamar pelo nome o visível e o invisível é respirar consciência. Dar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 63). Descobrimos, assim, que o personagem principal compreende que o pensamento filosófico e racional é indissociável da criatividade e da imaginação na construção de sua biografia (e do mundo!), e ambas são necessárias à trajetória de apaziguamento com suas recordações. Claramente, as tristezas que o marcaram durante a vida não desaparecem ao término do enredo: “Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las.” (QUEIRÓS, 2011b, p. 17). Entretanto, os dissabores são atenuados, afinal, se ele reinventa as alegrias, por que não haveria de reinventar também as tristezas?

Vermelho amargo também nos proporciona ensinamentos, os quais depreendemos da mesma maneira que apreciamos a urdidura ficcional: paulatinamente, sob um ritmo mais lento do que nos impõe a rotina moderna, e de acordo com nossas perspectivas e vivências. Do contato com a obra, inauguramos uma nova relação com nossas próprias recordações, passamos a refletir sobre nossa existência, questionamos certas noções preestabelecidas e, obviamente, deixamos nossa imaginação fluir pelo roteiro intrincado da memória de um outro ser.

Na novela, Bartolomeu Campos de Queirós respeita o tempo e o lugar do leitor, contudo, assume a responsabilidade de um literato genuinamente motivado a instigar seus leitores, com sutileza e primor, a pensarem com o coração e sentirem com a razão. Subvertemos a lógica do mundo através das lentes de um personagem que, à semelhança de Paulo Honório em *São Bernardo*, e Bentinho em *Dom Casmurro*, apoderam-se da palavra escrita para “(...) atar as duas pontas da vida (...)” (ASSIS, 1988, p.12). No caso da obra queiroseana, o protagonista constrói uma ponte entre a infância e a maturidade em uma retomada ao mesmo tempo analítica e lírica das lembranças mais marcantes de sua vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BARBOSA, Luiz Guilherme. O tomate da discórdia. **Rascunho**. Jul. 2011. p. 6. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2011/06/Rascunho_site_135.pdf>. Acesso em 20 set. 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEZERRA, Nayara Marfim Gilaberte. **Escritores em cena: a construção midiática do autor na atualidade**. 75 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1211734_2014_completo.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2017.

COMPANHIA ABERTA. **Blog do espetáculo Vermelho amargo**. Não paginado. Disponível em: <<http://amargovermelho.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. 4. ed. São Paulo: Quíron, 1987.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida In: _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed 34, 1997.

ESTADÃO. **Vermelho amargo narra a vida de garoto que perdeu a mãe**, São Paulo, 02 mai. 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/VdkTkN>>. Acesso em 28 abr. 2016.

FARIAS, Sônia L. Ramalho. Memorialismo, autobiografia e narrador pós-moderno: a prosa literária brasileira na leitura de Silviano Santiago. **Iris**, Recife, v.1, n. 1, p. 67-76, jul/dez. 2012. Disponível em: <<http://www.brapci.ufpr.br/brapci/index.php/article/download/37989>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL. Bartolomeu Campos de Queirós, **Notícias 4**, Rio de Janeiro, n. 4, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.fnli.org.br/site/jornal-noticias/item/125-abril-de-2012.html>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 9. ed. São Paulo: Atica, 1999.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GLOBO TEATRO. **Espetáculo 'Vermelho amargo' tem supervisão de Vera Holtz**, Rio de Janeiro, 17 set. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/1w2XEh>>. Acesso em 13 mai. 2016.

GUIDIN, Márcia Lígia. Alguns diálogos e muitas dúvidas. **Rascunho**, Curitiba, n. 158, jun. 2013. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/alguns-dialogos-e-muitas-duvidas/>>. Acesso em 23 abr. 2017.

IMAGEM DA PALAVRA. **Bartolomeu Campos de Queirós – Parte 1**, 14 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L4wiBRu-mGU>>. Acesso em 26 abr. 2016.

_____. **Bartolomeu Campos de Queirós – Parte 2**, 14 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fbRrCTudoA0&t=29s>>. Acesso em 26 abr. 2016.

_____. **Bartolomeu Campos de Queirós – Parte 3**, 14 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9at0MkYeZCw>>. Acesso em 26 abr. 2016.

MACIEL, Francisca Izabel Pereira. Leitor em construção e/ou construção do leitor? **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 327-334, set. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edur/v29n3/a14v29n3.pdf>>. Acesso em 12 fev. 2017.

MACIEL, Sheila Dias. Sobre a tradição de escrita de memórias no Brasil. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 551-558, out./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/15462/10143>>. Acesso em: 19 out. 2016.

MICHELLI, Regina. A literatura infanto-juvenil nas tramas do tempo. **Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 6-16 jun, 2007. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_casepel/casepel03.pdf#page=7>. Acesso em 10 set. 2016.

MILLEN, Juliana de Castro. **Bartolomeu Campos de Queirós: semeador de memória e performance narrativa**. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/2725/1/julianadecastromillen.pdf>> . Acesso em 15 mai. 2016.

MONTES, Raphael. Escritores brasileiros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jun. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/escritores-brasileiros-19540527>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

MOVIMENTO POR UM BRASIL LITERÁRIO. **Vermelho amargo em Cena**. Disponível em: <<http://www.brasilliterario.org.br/vermelho-amargo-em-cena/>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

MUSEU DA PESSOA. **Bartolomeu Campos de Queirós**, 7 mai. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-z-8O31_qc>. Acesso em 28 abr. 2016.

OLIVEIRA, Maria Lília Simões de. A metáfora como leitura na obra de Bartolomeu Campos de Queirós. **Soletras**, São Gonçalo, n.1, p. 80-88, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4401>>. Acesso em 02 abr. 2017.

OLIVEIRA, Monique Regina Sperandio de. **Um personagem, diversas faces – obras de Bartolomeu Campos de Queirós**. 44f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

PIMENTA NETO, Olímpio José. O lugar da verdade na literatura. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 15, p. 31-42, 2003. Disponível em: <<http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/pt/podcast/item/93-o-lugar-da-verdade-na-literatura>>. Acesso em 27 out. 2016.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Contos e poemas para ler na escola**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2014.

_____. O mundo é do tamanho do que sei dizer. **Getulio**, [S.l.], n. 17, set. 2009. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/getulio/article/view/61774/59947>>. Acesso em: 20 out. 2016.

_____. **Indez**. São Paulo: Global, 2015.

_____. **Manifesto por um Brasil literário**. Disponível em: <<http://www.brasilliterario.org.br/manifesto/o-manifesto/>>. Acesso em 04 out. 2016.

_____. Foram muitos os professores. In: ABRAMOVICH, Fanny (Org.). **Meu professor inesquecível: ensinamentos contados por alguns dos nossos melhores escritores**. São Paulo, Editora Gente, 1997.

_____. Bartolomeu Campos de Queirós. In: INSTITUTO C&A. **Nos caminhos da literatura**. São Paulo: Peirópolis, 2008.

_____. **O fio da palavra**. Rio de Janeiro, RJ, Galera Record, 2012.

_____. **O olho de vidro do meu avô**. São Paulo: Uno Educação, 2009.

_____. **O peixe e o pássaro**. 2. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1980

_____. **Os cinco sentidos**. 3. ed. São Paulo, SP: Global, 2010.

_____. Bartolomeu Campos de Queirós. **Rascunho**, Curitiba, n. 135, jul. 2011^a. Não paginado. Entrevista concedida a Rogério Pereira. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros/>> Acesso em: 17 mai. 2016.

_____. Criança e literatura. **Sentidos da cultura**, Belém, v. 2, n. 2, jan-jun. 2015, p. 113-117. Disponível em: <<https://paginas.uepa.br/seer/index.php/sentidos/article/view/587>>. Acesso em: 07 set. 2016.

_____. **Vermelho amargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011b.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. **São Bernardo**. 84ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RICOEUR, Paul. Memória e imaginação. In: _____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 320-325, julho/2012. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12992/9482>>. Acesso em 30 jan. 2017.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

SCHÜLER, Donaldo. Literatura e verdade. **Organon**, Porto Alegre, n. 13, v. 13, p. 63-84, 1968. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39029>>. Acesso em 07 nov. 2016.

SILVA, Carla Damas; ANDRADE, Paulo Fonseca. Pela criança que ainda existe na gente: a literatura infantil e juvenil segundo Bartolomeu Campos de Queirós. **Revista Literatura em Debate**, n. 14, v. 8, p. 86-109, agosto/2014. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/viewFile/1440/1799>>. Acesso em 09 abr. 2017.

SILVA, Márcia Cabral da. Bartolomeu Campos de Queirós para adultos. **Carta na Escola**, São Paulo, 09 mai. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/A8lnGA>>. Acesso em 20 mar. 2015.

SIQUEIRA, Ebe Faria de Lima. **Literatura sem fronteira**: por uma educação literária. 321 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/PQIFdr>>. Acesso em 05 out. 2016.

TREVISAN, Ana Lúcia. Mistério poético em prosa. **Carta Capital**, São Paulo, 03 mai 2011. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/misterio-poetico-em-prosa>>. Acesso em 20 mar. 2015.

VEREDA LITERÁRIA. **Bartolomeu Campos de Queirós**, 18 out. 1996. Entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J2TET0bNVbA&t=3s>>. Acesso em 15 mai. 2016.

VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello (Coautor). **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

YUNES, Eliana. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). **Textura**, Canoas, n. 29, set./dez. 2013, p. 123-131. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/issue/view/84>>. Acesso em 22 set. 2014.